©2018. Toate drepturile rezervate.
Copierea, chiar şi parţială, se poate efectua exclusiv
cu acordul scris al Editurii Muzicale GRAFOART.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GIULEANU, VICTOR
Teorie şi solfegiu : manual pentru clasa a IX-a / Victor Giuleanu. - Bucureşti : Grafoart, 2018
Index
ISMN 979-0-707657-84-3
ISBN 978-606-747-079-6

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART
Bucureşti, str. Braşov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
Bucureşti, piaţa Sfinţii Voievozi nr. 1

TEL.: **0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12**
E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**
COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

VICTOR GIULEANU

TEORIE ŞI SOLFEGIU

MANUAL
PENTRU
CLASA A IX-A

GRAFOART

NOTĂ EXPLICATIVĂ (în loc de prefaţă)

Arta muzicală contemporană se dezvoltă impetuos prin noi şi noi mijloace de expresie ce pot şi trebuie să se reflecte şi în domeniul învăţământului de specialitate.

Este în genere cunoscut faptul că pregătirea de azi a viitorior muzicieni se face mai mult după postulatele artei muzicale a sec. XIX, o asemenea pregătire însă nu mai poate acoperi cerinţele impuse de muzica secolului nostru.

În scopul micşorării decalajului existent în prezent între arta şi didactica muzicală, manualul de faţă destinat elevilor anului I al liceelor speciale de muzică – deşi are drept obiect, conform programei, studiul creaţiei tonale clasice – merge pe o problematică mai pretenţioasă, mai ales în domeniul aplicativ (studiul ritmului şi al solfegiului), pentru a se crea premizele lucrului cu mijloace muzicale mai evoluate în clasele superioare.

Ca formă, manualul este alcătuit din două părţi distincte:

– partea I conţinând determinările (formulările) teoretice prevăzute de programă;

– partea a II-a, aplicativă, alcătuită din studii de citire ritmică, solfegii melodice, armonice şi polifonice, constituind complementul primei părţi.

a) Partea teoretică (I) parcurge materia de bază a disciplinei, destinată informării şi pregătirii elevilor la acest nivel, începând cu datele fizice şi fiziologice asupra materiei sonore, trecând apoi prin sistematica intervalelor muzicale, a notaţiei (semiografiei), a ritmului, a dinamicii şi terminând cu studiul tonalităţilor (inclusiv modulaţia la tonalităţi apropiate).

Această primă parte a manualului este concepută, totodată şi ca sinteză a materialului parcurs de elevi în anii anteriori de studiu, în scopul unificării terminologiei de specialitate şi lămuririi eventualelor confuzii asupra interpretării fenomenului muzical pe planul gândirii.

Noţiunile teoretice – desfăşurate pe 121 de paragrafe – sunt formulate concis şi cât mai clar, pentru ca elevul să le poată însuşi, la rigoare, şi singur, după manual, urmând ca profesorul să folosească timpul de lucru în clasă mai mult pentru rezolvarea promblematicii propusă de partea aplicativă, care necesită un control şi o îndrumare permanentă din partea sa.

b) Partea aplicativă (II) urmăreşte formarea la elevi a unui simţ muzical cât mai ridicat pe plan ritmic, melodic, armonic şi polifonic. În acest scop, manualul atribuie o importanţă egală studiilor ritmice – destul de numeroase dealtfel – ca şi solfegiului monodic, armonic şi polifonic, acestea două din urmă subestimate, în genere, de şcoala noastră de specialitate.

Materialul părţii aplicative este repartizat pe două secţiuni distincte:

– secţiunea I cuprinzând paragrafele 122–157 (circa 50 studii ritmice şi solfegii) urmăreşte dezvoltarea auzului muzical, prin fixarea intervalelor uzuale, concomitent cu însuşirea unor ritmuri fundamentale întâlnite frecvent în partitură;

– secţiunea, a II-a cuprinzând paragrafele 168–249 (aproximativ 80 studii ritmice şi solfegii) are drept scop parcurgerea structurilor melodice, armonice şi polifonice caracteristice muzicii tonale, trecându-se prin toate tonalităţile, orânduite cromatic: Do major – Do diez major – Do bemol major; la minor – la diez minor – la bemol minor etc., pentru a se profita de apropierea intonaţională dintre acestea.

Ca o notă aparte a manualului consemnăm importanţa deosebită ce se acordă studiului ritmului muzical, fie prin exerciţii separate, fie în cadrul solfegiilor – utilizându-se structuri variate, fie în forme speciale de acompaniament ritmic pentru cea mai mare parte din solfegiile monodice. Insistenţa manualului asupra problemelor de ritmică îşi are explicaţia în complexitatea elementului ritm din partitura contemporană.

S-a prevăzut, de asemenea, la tonalităţile mai importante, câte o temă cu variaţiuni pentru a fi realizată componistic de către elevi după puterile lor, stimulându-se astfel forţa lor creatoare, în special a celor ce se vor îndrepta spre studiul compoziţiei.

Tematica urmărită de fiecare studiu ritmic şi solfegiu este menţionată la locul cuvenit într-un index al tuturor paragrafelor, în aşa fel încât profesorul să o poată folosi liber, după gradul de pregătire al clasei, după nevoia de a insista asupra unei problematici sau alta şi – în ultimă instanţă – după cerinţa de a se coordona pregătirea elevului, la această disciplină, cu cea de la instrumentul principal.

Ordinea de lucru a studiilor ritmice şi solfegiilor prevăzută în manual nu este strictă, profesorul având latitudinea de a o stabili el însuşi după criteriile menţionate mai înainte.

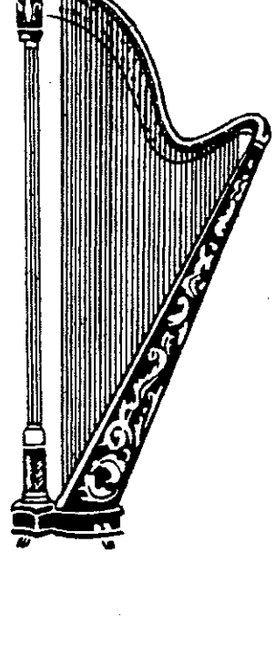
Materialul părţii aplicative poate fi uşor conexat cu principiile dezvoltate în prima parte a manualului (partea teoretică), deoarece se menţionează expres – în indexul respectiv – tematica pe care urmăreşte să o rezolve fiecare solfegiu şi studiu ritmic.

Cum orice manual muzical trebuie să constituie totodată şi un instrument de cultură muzicală, nu numai de instruire tehnică, didactică, aproape la fiecare tonalitate au fost selectate modele din creaţia universală, fie destinate solfegiului monodie, armonic şi polifonic, fie sub forma temelor extrase din marele repertoriu, pentru a fi eventual memorizate de elevi şi recunoscute de aceştia în concertele publice, în transmisiile radiofonice sau in redarea pe disc ori pe bandă.

Rămâne numai ca printr-o muncă perseverentă, pasionată şi încălzită de dragostea pentru formarea tinerilor muzicieni, colegii noştri profesori să dea viaţă manualului, intervenind ei înşişi prin contribuţii personale acolo unde va fi cazul. Căci, până la urmă, un manual rămâne – ceea ce este de fapt – un auxiliar şi un îndrumar în activitatea profesorului şi a elevului, iar nu un deţinător de soluţii unice – definitiv date – mai ales pentru un domeniu atât de pretenţios şi complex cum este cel al învăţământului artistic muzical.

AUTORUL

PARTEA TEORETICĂ



CUPRINSUL PĂRȚII TEORETICE

Cap. I. *Date esențiale (rezumative) de ordin fizic asupra fenomenului sonor*
Cap. II. *Date esențiale (rezumative) de ordin fiziologic asupra fenomenului sonor*
Cap. III. *Organizarea acustico-matematică a materiei sonore*
Cap. IV. *Notația muzicală (semiografia)*
Cap. V. *Teoria intervalelor muzicale tradițională*
Cap. VI. *Ritmul muzical*
Cap. VII. *Tonalitatea*
Cap. VIII. *Modulația în conceptul tonal de creație*

INDEX

AL MATERIEI TEORETICE PE CAPITOLE ȘI PARAGRAFE

CAP. I

DATE ESENȚIALE (REZUMATIVE) DE ORDIN FIZIC ASUPRA FENOMENULUI SONOR

Nr. paragrafului

1. Definirea fizică a fenomenului 13

a. Producerea vibrațiilor

2. Condițiile naturale și forțele care acționează în procesul vibrării corpurilor 13
3. Legi fizice care stau la baza fenomenului vibrațiilor . . . 13
4. Mișcarea vibratorie amortizată și neamortizată 14
5. „Perioada" vibrației 15
6. Elongația 15
7. Alte forme ale vibrației sonore 15
8. Ventre și noduri 15
9. Modalitățile prin care un corp sonor poate fi acționat pentru a produce vibrațiile 16
10. Corpuri sonore de care se servește muzica 16

b. Propagarea vibrațiilor

11. Unde sonore 17
12. Lungime de undă 17
13. Viteza de propagare a sunetului 17
14. Calitățile (proprietățile) naturale ale sunetului 18
15. Frecvența sonoră (înălțimea) 18
16. Continuitatea în timp (durata) 19
17. Amplitudinea (intensitatea) 19
18. Forma spectrală a vibrațiilor (timbru) 19
Rezonanță naturală
19. Armonicele sunetului fundamental *Do* 21
20. Timbruri specifice la instrumentele electronice 21
21. Sunet muzical și zgomot 22
22. Relația dintre calitățile sunetului și mijloacele de expresie pe care le generează în muzică 22

Cap. II

DATE ESENȚIALE (REZUMATIVE) DE ORDIN FIZIOLOGIC ASUPRA SUNETULUI

23. *Senzația* de sunet 23
24. Mecanismul audiției 23
25. Domeniul (cîmpul) de audibilitate 24
26. Înregistrarea magnetică a sunetului 24

Cap. III

ORGANIZAREA ACUSTICO-MATEMATICĂ A MATERIEI SONORE

27. Elemente ale acestei organizări 26
28. Scara generală sonoră 26
29. Registrele sonore 26
30. Sistemul octavelor 27
31. Treptele scării muzicale 28
32. Denumirea treptelor scării muzicale 29
33. Justificarea istorică a denumirii sunetelor 30
34. Intonația muzicală netemperată (naturală) 32
35. Intonația muzicală temperată (convențională) 32
36. Intervalele fundamentale ton-semiton 32
37. Tonuri și semitonuri diatonice și cromatice 32
38. Enarmonia sonoră 33

Cap. IV

NOTAȚIA MUZICALĂ (SEMIOGRAFIA) TRADIȚIONALĂ

39. Definirea noțiunii 34
40. Scurtă informare istorică 34

a. Notația înălțimii

41. Notele 35
42. Portativul 35
43. Cheile muzicale 36
44. Utilizarea celor 7 chei în scrierea și practica muzicală 37
45. Semnul de transpunere la octavă 37
46. Alterațiile în grafica muzicală 38
47. Alterațiile accidentale 38
48. Alterațiile constitutive 39
49. Alterațiile de precauție 39

b. Notația duratei

50. Valori de note și pauze 40
51. Sistemul de divizare normală a valorilor binare 41
52. Sistemul de divizare normală a valorilor ternare 41
53. Formule de excepție în ritmurile binare 41
54. Formule de excepție în ritmurile ternare 42
55. Punctul cu funcție ritmică 43
56. Legato-ul ritmic 44
57. Coroana 44

C. Notația intensității

58. Termeni dinamici indicînd o intensitate constantă 45
59. Termeni dinamici indicînd o intensitate progresivă 45
60. Accentuările pe sunete izolate (cu efect loco) 48

D. Notația timbrului sonor

61. Generalități 46
61. bis Termeni de expresie 47

Cap. V

TEORIA INTERVALELOR MUZICALE

62. Clasificarea intervalelor 49

A. Categoriile de intervale după criterii generale acustico-muzicale

63. Intervale simple și compuse 49
64. Mărimea intervalelor după conținutul în trepte 50
65. Mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri . 51
66. Intervale complementare (provenite din răsturnări) 52

B. Categoriile de intervale după criterii strict muzicale

67. Intervale melodice și armonice 53
68. Intervale enarmonice 57
69. Intervale diatonice și cromatice 53
70. Intervale consonante și disonante 54

Cap. VI

RITMUL MUZICAL

71. Definirea noțiunii 56
72. Ritm, metru, tempo 56

A. Ritmica

73. Ritmul binar 58
74. Ritmul ternar 58
75. Ritmul eterogen 59
76. Sincopa 59
77. Contratimpul 62
78. Cruza și anacruza ritmică 64
79. Ritmul în oglindă 65

B. Metrica

80. Noțiunea de timp metric 66
81. Noțiunea de măsură 66
82. Clasificarea măsurilor muzicale 66
83. Metrica ritmurilor *binare* 67
84. Tactarea măsurilor de factură binară 68
85. Metrica ritmurilor *ternare* 69
86. Tactarea măsurilor de factură ternară 69
87. Metrica ritmurilor *eterogene* 71
88 Tactarea măsurilor de factură eterogenă 71

C. Tempoul muzical

89. Generalități 72
90. Termenul principal indicînd o mișcare constantă 73
91. Termenii mișcărilor gradate sau progresive (termeni agogici) 74
92. Tempoul muzical și actul interpretării artistice 75

Cap. VII

TONALITATEA

93. Scurtă prezentare istorică 76
94. Noțiunea de *tonalitate* 77
95. Funcțiile sunetelor în tonalitate 77
96. Noțiunea de *gamă* 79
97. Tetracordul 79
98. Noțiunea de *mod* 80
99. Variantele modale ale majorului și minorului tonal 81
100. Noțiunea de *acord* 82
101. Studiul acordului de 3 sunete (trisonului) în gamele tonale . 82
102. Structurile acordului de 3 sunete în gama majoră și cea minoră 83
103. Formarea tonalităților majore pe alte sunete 84
104. Formarea tonalităților minore pe alte sunete 85
105. Tonalități relative 86
106. Tonalități omonime 86
107. Tonalități enarmonice 86
108. Relațiile de apropiere și depărtare dintre tonalități . . . 88
109. Cadranul și spirala tonalităților 88
110. Diatonism și cromatism. Tonalitatea diatonică 90
111. Tonalitatea cromatică 91
112. Cromatizarea clasică a gamei majore 92
113. Cromatizarea clasică a gamei minore 92
114. Alte modalități de cromatizare provenind din creația contemporană 93

Cap. VIII

MODULAȚIA

115. Definirea noțiunii 95
116. Modulația la tonalitatea relativă (pe treapta a VI-a) . . . 95
117. Modulația la tonalitatea dominantei (pe treapta a V-a) 97
118. Modulația la tonalitatea relativă a dominantei (pe treapta a III-a) 97
119. Modulația la tonalitatea subdominantei (pe treapta a IV-a) 98
120. Modulația la tonalitatea relativă a subdominantei (pe treapta a II-a) 98
121. Modulația la omonimă 99

Capitolul I

DATE ESENȚIALE (REZUMATIVE) DE ORDIN FIZIC ASUPRA SUNETULUI

1. Definirea fenomenului

Sunetul constituie, din punct de vedere fizic, *efectul vibrațiilor produse în natură de către corpurile avînd structură elastică*, indiferent starea lor de agregare : *solide* (metalul, lemnul, sticla, pămîntul), *lichide* (apa) ori *gazoase* (aerul).

A. PRODUCEREA VIBRAȚIILOR

2. Condițiile naturale și forțele care acționează în procesul vibrării corpurilor

În procesul vibratoriu acționează următoarele forțe care constituie, în același timp, condițiile naturale pentru producerea fenomenului :

— *forța de excitație* (de impulsie) a mișcării vibratorie de către un agent oarecare, care răspunde de declanșarea și întreținerea fenomenului ;

— *forța de elasticitate* a materiei moleculare ce compune corpurile respective determinînd capacitatea lor oscilatorie ;

— *forța de frînare* a mișcării vibratorii și *readucere* a corpului vibrator în starea inițială (de repaus), după legea universală a *gravitației* proprii oricărei mișcări.

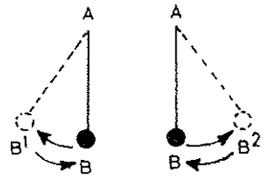
3. Legi fizice care stau la baza fenomenului producerii vibrațiilor

Mișcarea vibratorie se produce după legi fizice obiective (naturale), ce pot fi analizate dacă urmărim desfășurarea lor în oscilațiile unui pendul, corp vibrator avînd un capăt fix (A), iar celălalt mobil (B), ca în

figura de mai jos ce ne redă pendulul în *poziția de repaus* sau de *echilibru*, numită în fizică și poziția *zero* :

Dacă pendulul este pus în mișcare de către o forță oarecare (forța de excitație), el părăsește poziția de repaus efectuînd o serie de oscilații în jurul acestei poziții, în ambele direcții (forța de elasticitate), pînă ce va reveni la starea inițială de nemișcare (forța de atracție gravitațională).

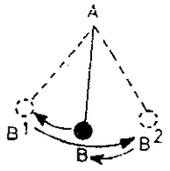
Oscilația (vibrația) se consideră *simplă* dacă deplasarea pendulului s-a efectuat într-o singură direcție față de poziția zero (la stînga sau la dreapta) :



B—B¹—B = vibrație simplă

B—B²—B = vibrație simplă

Oscilația se consideră *dublă* sau *completă* în cazul că deplasarea pendulului se efectuează simetric, în ambele direcții ale poziției zero :



B→B¹→B→B²→B = vibrație *dublă* sau *completă*

În mod normal, în cazul că nu este oprit de o forță oarecare, un corp sonor efectuează numai vibrații duble (complete).

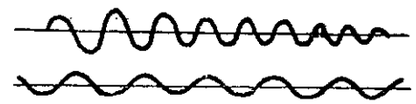
4. Mișcare vibratorie amortizată și neamortizată

Mișcarea vibratorie, dacă nu este întreținută în mod continuu, scade sub acțiunea de frînare și frecare cu aerul, micșorîndu-se treptat pînă la stingerea în poziția zero, caz în care se consideră *mișcare vibratorie amortizată*.

Dacă, dimpotrivă, mișcarea vibratorie este întreținută printr-o forță de excitație (impulsie) oarecare, ea își păstrează amplitudinea constantă în timp, numindu-se, din această cauză, *mișcare vibratorie neamortizată*.

Exprimare grafică a fenomenului :

— mișcare vibratorie *amortizată*
— mișcare vibratorie *neamortizată*
(păstrează aceeași amplitudine)



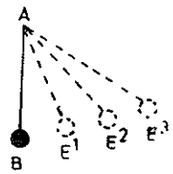
5. „Perioada" vibrației

Timpul în care se produce o vibrație dublă (completă) poartă numele de *perioadă* (simbol T), unitatea prin care se măsoară fiind secunda.

Vibrațiile produc sunete audibile numai dacă *perioada* în care evoluează (T) este foarte scurtă : de minimum 16 vibrații duble pe secundă.

6. Elongația

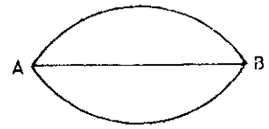
Distanța la care se află, la un moment dat, corpul aflat în vibrație față de poziția zero, poartă, în știință, numele de *elongație* (simbol E). Ea se măsoară prin unghiul format între poziția zero și una din pozițiile la care a ajuns corpul sonor în timpul vibrării :



elongația 1 = unghiul BAE'
elongația 2 = unghiul BAE"
elongația 3 = unghiul BAE"'
care este, în cazul de față,
elongația maximă a vibrației.

7. Alte forme ale vibrației sonore

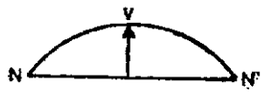
Legile fizice (naturale) observate mai înainte la mișcarea vibratorie pendulară, sînt aceleași și în cazul că fenomenul se petrece la un corp sonor avînd ambele capete fixe — spre exemplu la o coardă — deosebindu-se doar prin forma ca de fus a vibrației :



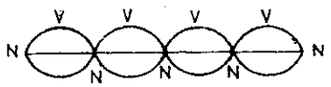
8. Ventre și noduri

Punctul maxim de depărtare la care ajunge desenul vibrației unei coarde față de poziția zero, se numește *ventru*, iar punctul fix al acestui desen poartă numele de *nod*.

O coardă vibrînd în toată lungimea sa va avea *un ventru* (la mijlocul arcului pe care-l descrie) și două *noduri* (la capetele fixe) :



Aceeași coardă vibrînd și în segmente (părți) va avea mai multe ventre și noduri :



9. Modalitățile prin care un corp sonor poate fi acționat pentru a produce vibrațiile

Un corp sonor, pentru a intra în vibrație, poate fi acționat prin următoarele modalități utilizate și în muzică :

— prin *frecare*, ca la instrumentele cu coarde ;

— prin *suflu* (curent de aer), ca la voce și la instrumentele de suflat, din lemn ori de metal, precum și la orgă ori la harmoniu.

— prin *ciupire*, ca la harpă și la instrumentele din familia ghitarei ;

— prin *apăsare, atingere* (tușeu) și *lovire*, ca la instrumentele cu claviatură din familia pianului și la instrumentele de percuție.

În tehnica mai nouă a sonorităților se produc — în laboratoare speciale — vibrații pe cale *electrică* și *electronică*, folosite din ce în ce mai mult astăzi în muzică.

10. Corpuri sonore de care se servește muzica

În natură există numeroase surse generatoare de sunete, muzica folosește însă cu precădere : *coardele, coloanele de aer, diferite membrane, plăci și bare metalice sau din lemn,* precum și *„instrumentele" (aparatele) electrice și electronice.*

Un loc aparte ca sursă sonoră pentru muzică îl constituie — încă de la începuturile acestei arte — *vocea.*

Descrierea capacităților *tehnice* ale acestor surse sonore se face de către *organologie* — știința generală a instrumentelor muzicale — iar aceea a capacităților *expresive* de către *instrumentație și orchestrație.*

B. PROPAGAREA VIBRAȚIILOR

11. Unde sonore

Un corp sonor cînd vibrează pune în mișcare moleculele din mediul său ambiant — solid, lichid sau gazos — transmițînd fenomenul din aproape în aproape către alte și alte straturi moleculare ale mediului.

Au loc, în felul acesta, *condensări* și *dilatări* periodice ale mediului denumite în fizică *unde*, formă sub care vibrațiile acustice (sonore) ajung pînă la aparatul nostru auditiv. Regiunea mediului aflat în stare de vibrație poartă numele de *cîmp acustic.*

O condensare urmată de o dilatare corespunde fizicește unei vibrații duble (complete).

Unda sonoră se caracterizează și se definește prin : *lungime de undă, viteza de propagare* și calitățile fizice ale vibrației : *frecvență, continuitate, amplitudine, formă spectrală.*[1]

12. Lungime de undă (simbol λ)

Se numește *lungime de undă* distanța dintre două condensări și dilatări *identice* ale mediului.

Lungimea de undă se exprimă în metri sau în centimetri și servește pentru stabilirea vitezei de propagare a sunetului.

13. Viteza de propagare a sunetului (simbol c)

În funcție de structura mediului ambiant și de gradul de transmisibilitate al acestuia, *viteza cu care se propagă undele sonore* variază, conform cu datele următoare :

— în *aer* cu o viteză circa 340 metri pe secundă,

— în mediul *solid* (metal, lemn, pămînt) cu o viteză de cca. 3 000—5 000 m/sec.,

— în *apă* cu o viteză de circa 1 450 m/sec.

Mediul, în ansamblul lui, rămîne imobil, transmițînd doar mișcarea vibratorie (ondulatorie), prin deformările ce le suportă straturile moleculare învecinate.

[1] Calitățile fizice (naturale) ale vibrației se tratează la paragraful 14.

C. CALITĂȚILE NATURALE ALE SUNETULUI

14. Enunțarea celor patru calități ale materiei sonore

Un sunet se deosebește de altul prin cele patru calități (proprietăți) naturale : *frecvență, continuitate în timp, amplitudine* și *formă vibratorie spectrală* (compoziție în armonice).

În procesul de prelucrare de către organul auditiv (procesul fiziologic) *frecvența devine „înălțime"* (sonoră), *continuitatea în timp „durată"*, *amplitudinea devine „intensitate"*, iar *„forma vibratorie spectrală* (compoziția în armonice) se percepea ca *„timbru"*.

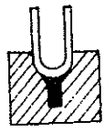
15. Frecvența sonoră (înălțimea)

Frecvența unui sunet (simbol N) se definește prin *numărul de vibrații duble (complete) efectuate de corpul vibrator într-un timp dat,* de regulă într-o secundă. Ea se măsoară prin unitățile denumite în fizică *„hertzi"*[1] (simbol Hz), sau — după varianta englezească — în *cicluri pe secundă* (c.p.s.).

Un hertz — respectiv un ciclu pe secundă — este egal cu o vibrație dublă.

Frecvența se află în raport direct proporțional cu înălțimea sonoră : *cu cît frecvența este mai mare, cu atît și sunetul produs este mai acut, și viceversa.* Dacă două sunete au aceeași frecvență, acestea se aud la unison.

Calculul tuturor frecvențelor (înălțimilor) sonore pornește de la sunetul $la^1 = 440$ *Hz* (la din octava 1 de 440 hertzi) care a fost stabilit, prin convenții internaționale, drept *diapazon oficial* pentru construcția și acordajul tuturor instrumentelor muzicale, precum și pentru imprimările radiofonice sau a celor pe disc :



= la^1 (440 Hz), diapazonul oficial internațional

[1] Numele vine de la omul de știință german Heinrich Hertz (1857—1894), primul care a descoperit, creat și măsurat undele magnetice.

Ne putem imagina cît de mari ar fi inconvenientele, încurcăturile și neplăcerile ce ar surveni, în interpretarea operelor de artă, dacă acordajul instrumentelor muzicale n-ar porni de la același *sunet etalon* ($la^1 = 440$ Hz) obligatoriu pentru toate țările.

Într-o orchestră simfonică sunetul-diapazon este intonat de către oboi pentru acordarea celorlalte instrumente înainte de a începe să concerteze.

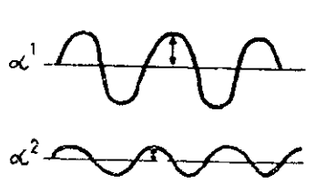
16. Continuitatea în timp (durata)

Vibrațiile corpurilor, pentru a se produce, consumă un anume interval de timp ce poate fi mai mare sau mai mic pe scara valorilor temporare. Numim această calitate a vibrațiilor *continuitate în timp,* percepută de auzul nostru drept *durată,* a cărei măsurare se face prin unități ale timpului solar : minute, secunde, ori subdiviziuni ale acestora din urmă.

17. Amplitudinea (intensitatea)

Elongația (depărtarea) maximă pe care o efectuează mișcarea vibratorie față de poziția zero poartă numele de *amplitudine* (simbol α) pe care o percepem auditiv ca *intensitate.* Ea se măsoară prin unitățile denumite în fizică *foni* sau — în versiunea engleză — prin *decibeli* (1 fon = 1 decibel).

Amplitudinea se află în raport direct proporțional cu intensitatea sonoră : *cu cît amplitudinea vibrațiilor este mai mare, cu atît intensitatea crește și viceversa.* De exemplu, amplitudinea din schema α^1 este mai mare decît cea din schema α^2 :



18. Forma spectrală a vibrațiilor (timbru). Rezonanța naturală

Ceea ce noi auzim și numim „un sunet" este, în realitate, efectul mai multor sunete generate de forma spectrală a vibrațiilor.

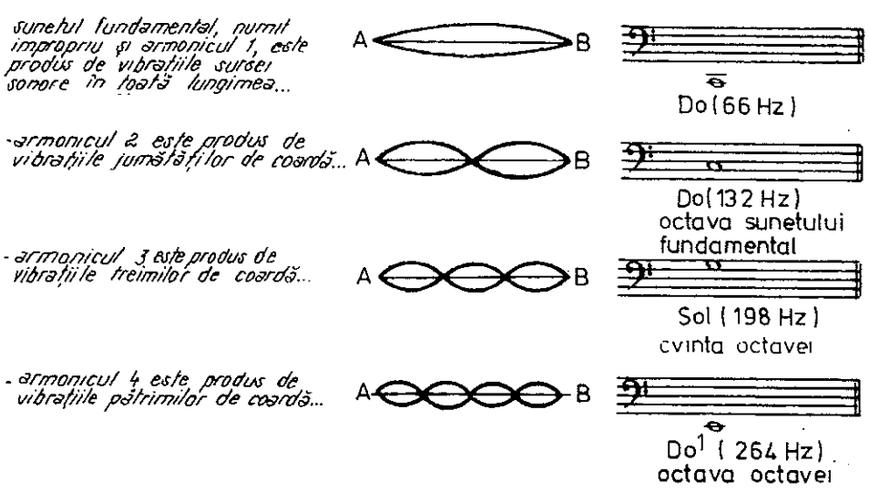
După cum este dovedit pe cale științifică (în fizică), un corp sonor — spre exemplu o coardă — dacă este pus în mișcare, vibrează nu numai în toată lungimea sa, producînd sunetul fundamental — auzit de noi ca

unul singur — ci, concomitent, vibrează și în părți sau segmente (jumătăți, treimi, pătrimi, cincimi etc.).

Vibrațiile parțiale produc sunetele lor proprii — de frecvențe mai înalte și intensități mai mici — ce se suprapun celui fundamental numindu-se, din această cauză, sunete *armonice, concomitente* sau *parțiale.*[1]

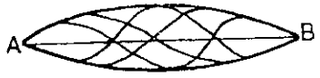
Amestecul în *proporție variabilă* a sunetului fundamental cu armonicele sale — ca într-un spectru al culorilor — precum și intensitatea și calitatea acestora, decurgînd din modul cum sînt produse sunetele, determină proprietatea denumită *timbru sonor.*

Schema grafică a timbrului unui corp sonor — spre exemplu al unei coarde — care produce ca sunet fundamental pe *Do* din octava mare :



Armonicele 5, 6, 7, 8, 9 etc. sînt produse de vibrațiile segmentelor respective ale sursei sonore.

Suprapunînd toate aceste curbe vibratorii, obținem expresia grafică a sunetului fundamental cu armonicele sale (sunetul muzical timbrat) :



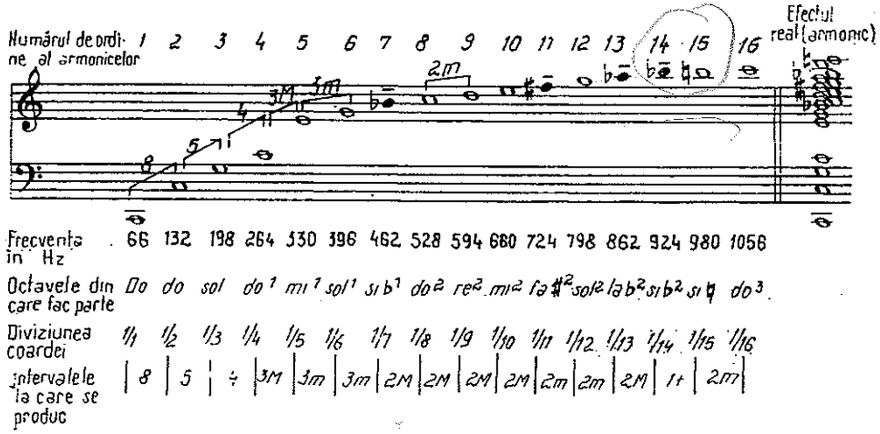
Fenomenul astfel descris poartă în fizică denumirea de *rezonanță naturală* a corpurilor sonore datorită căruia se determină calitatea denumită *timbru,* ce distinge un sunet după sursa care l-a produs : coardă, coloană de aer, bară metalică sau din lemn, voce, generator electronic etc.

În muzică timbrul sonor poate lua aspecte variate : luminos, deschis, strălucitor, tăios, pătrunzător, catifelat, moale ; ori, întunecat, închis, stridunt, dur, metalic, sumbru etc., fiecare corp producător de sunete — în speță fiecare instrument muzical ori voce — avîndu-și timbrul său propriu ce nu se poate confunda cu al altuia.

[1] În limba franceză *aliquotes ;* în limba germană *Obertöne* și *Teiltöne.*

19. Armonicele sunetului fundamental Do

Sunetele armonice se produc la *intervale fixe* și într-o *ordine anumită de succesiune.* Ca număr, ele sînt infinite, pentru demonstrația teoretică se folosesc însă numai primele 16 armonice, care, pentru sunetul fundamental *Do din octava mare* sînt următoarele (a se reține intervalele la care se produc armonicele respective) :

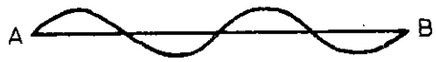


Armonicele 7, 11, 13 și 14 nu pot fi redate prin notația muzicală obișnuită la înălțimea lor reală, de aceea au fost însemnate diferit. Numărul de ordine reprezintă al cîtelea segment din corpul vibrator produce armonicul respectiv.

Păstrînd aceleași intervale între armonice și aceeași ordine de succesiune, putem afla armonicele oricărui alt sunet, dacă este considerat fundamental sau generator.

20. Timbruri specifice la instrumentele electronice

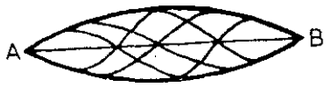
Instrumentele muzicale tradiționale produc — după cum se știe — numai sunete deținînd în componența lor armonice (sunete timbrate). Pe cale electronică — în laboratoare speciale — se poate obține și *sunetul pur,* fără armonice, denumit în fizică *sunet sinus,* întrucît este produs de o vibrație unică, exprimată grafic printr-o linie sinusoidală :



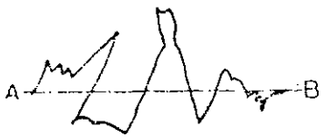
Neconținînd nici un fel de armonice, sunetul sinus prezintă un timbru mat (monotimbral) ce-și găsește totuși, în muzică, întrebuințare, ca element de contrast față de sunetele timbrate (deținînd armonice).

21. Sunet muzical și zgomot

Un sunet se consideră *muzical* în cazul că are *înălțimea precisă, fiind efectul vibrațiilor regulate și periodice* (omogene) ale corpurilor sonore. Expresia grafică a sunetului muzical :



Un sunet se consideră *zgomot* în cazul că nu are *înălțime precisă*, fiind efectul vibrațiilor neuniforme și neperiodice (neomogene). Expresia grafică a zgomotului :



Muzica folosește — în principal — sunetele cu înălțimi precise (muzicale) dar, pentru anumite efecte și imagini artistice, utilizează expresiv și zgomotele, în care scop și-a făurit și instrumente speciale (instrumente de percuție neacordabile).

22. Relația dintre calitățile sunetului și mijloacele de expresie pe care le generează în muzică

Principalele mijloace de expresie ale graiului muzical sînt : *melodia, ritmul* și *armonia* (în sens larg ce cuprinde și *polifonia*). De o importanță aparte în redarea expresivă a operelor de artă sînt, de asemenea, elementele de *dinamică* muzicală și cele privind *timbrica* sonoră.

Toate aceste mijloace și elemente expresive muzicale derivă din tratarea artistică a celor patru calități naturale ale sunetului, astfel :

Din raporturile de *înălțime* dintre diferitele sunete generează în opera de artă *melodia* și *armonia*.

Raporturile de *durată* dintre sunete stau la baza dezvoltării *ritmului muzical* cu componentele sale : ritmul propriu-zis, metrul și tempoul.

Elementele de *intensitate* sonoră explică gama infinită de *nuanțe și accente* — într-un cuvînt *dinamica* muzicală — ce conferă operei de artă imagini de mare sensibilitate și expresivitate.

Pentru muzică, folosirea cu măiestrie a *timbrurilor* vocale și instrumentale — inclusiv cele elaborate pe cale electronică — constituie una din frumusețile acestei arte, varietatea coloristică a imaginilor muzicale conferind operei de artă plasticitate, forță de convingere și de exprimare.

Capitolul II

DATE ESENȚIALE (REZUMATIVE) DE ORDIN FIZIOLOGIC ASUPRA SUNETULUI

23. Senzația de sunet

Din punct de vedere fiziologic, sunetul constituie *senzația* produsă asupra organului auditiv de către vibrațiile materiale ale corpurilor impulsionate din afară pe calea undelor atmosferice.

Noțiunea de *sunet* este, în consecință, de ordin fiziologic, în natură corespunzîndu-i *vibrațiile corpurilor elastice*.[1]

24. Mecanismul audiției

Mișcările vibratorii ajunse pe calea undelor la urechea noastră impulsionează (sesizează) timpanul care, fiind și el corp elastic, vibrează la unison cu sursa sonoră.

De aici impulsurile vibratorii se transmit urechii interne unde se află fibrele „Corti" (circa 25 000 la număr) — un fel de filamente microscopice, terminații ale nervului acustic — care vor transmite fenomenul spre zona auditivă a sistemului nervos (spre creer), unde se localizează *senzația* de sunet ca proces al conștiinței noastre. La nivelul creerului, au loc procese complexe de analiză și comparare a unui sunet cu altul, sau chiar cu fenomene de altă natură.

Capacitatea noastră de a sesiza, compara și înțelege lumea nesfîrșită a sunetelor — a combinațiilor și formelor complexe pe care acestea le iau în opera de artă — formează ceea ce numim *auz muzical*.

Pentru un muzician, educarea pînă la desăvîrșire a auzului — în măsură deci a recunoaște și reprezenta în scris sau cu vocea combinații cît mai variate — melodice, ritmice, armonice ori polifonice — constituie, mai ales în condițiile artei muzicale contemporane, o cerință esențială a profesiunii sale.

[1] La punctul următor se arată concret cum aceste vibrații devin în procesul auditiv *sunet* — formă a conștiinței noastre sub care recepționăm efectul vibratoriu din natură.

25. **Domeniul** (cîmpul) de audibilitate

Totalitatea sunetelor ce pot fi percepute de către organul auditiv al omului — deci capacitatea lui fiziologică auditivă — poartă numele de *domeniu* sau *cîmp de audibilitate*. Limitele acestui domeniu se stabilesc pe baza a doi factori : *înălțime* și *intensitate*.

a) Cîmpul sonor perceptibil din punct de vedere al *înălțimilor* (frecvențelor) se cuprinde între sunetul cel mai grav de 16 Hz și sunetul cel mai acut de aproximativ 20 000 Hz. Sub limita inferioară de 16 Hz se produc *infrasunetele* — neaudibile cu urechea liberă — iar dincolo de limita superioară de 20 000 Hz se produc *ultrasunetele* care, de asemenea, nu pot fi receptate de auzul nostru. Aceste limite (minima și maxima frecvențelor audibile) variază însă de la un individ la altul, și chiar la același individ în raport cu vîrsta, capacitatea auditivă a omului scăzînd pe măsură ce înaintează în vîrstă.

b) Cîmpul sonor perceptibil pe planul *intensităților* variază între un prag inferior însemnat prin *zero foni* (decibeli), dedesubtul căruia sunetele nu se mai aud (se știe că pentru a fi percepute sunetele trebuie să fie emise la un nivel minim de intensitate) și altul superior de circa 140 foni (decibeli), dincolo de care sunetele nu mai pot fi auzite corect, deoarece volumul mare de intensitate distorsionează perceperea auditivă, provocînd chiar senzații dureroase (pragul durerii).

26. **Înregistrarea magnetică a sunetului**

Sunetul poate fi înregistrat și depozitat pentru un timp nelimitat — în consecință și operele muzicale de artă — în trei moduri :

— înregistrare mecanică pe discul de gramofon (pick-up) ;
— înregistrare optică pe peliculă cinematografică ;
— înregistrare electro-magnetică pe bandă de magnetofon.

Principiul înregistrării electromagnetice a sunetului — care interesează în modul cel mai înalt pe orice muzician din zilele noastre — este următorul :

Banda de magnetofon formată dintr-un suport de material plastic pe care este depus un strat subțire de pulbere magnetică (oxid de fier), de granulație foarte fină, se deplasează cu viteză constantă prin fața capului de magnetofon format dintr-o bobină înfășurată pe un miez magnetic din fier în formă de inel. Miezul are o crestătură în dreptul benzii care completează astfel circuitul întrerupt.

La *înregistrare*, sunetul este transformat în semnal electric de către microfon (traductorul electro-acustic) care este amplificat și aplicat apoi pe bobina capului de magnetofon. Curentul variabil din bobină generează un cîmp magnetic în miezul de fier ce se închide prin banda care se deplasează în dreptul crestăturii, magnetizînd (înregistrînd) în mod diferit particulele magnetice de pe bandă.

O dată înregistrată pe banda magnetică, informația sonoră se păstrează timp nelimitat.

La *redare*, fenomenul se petrece invers : banda magnetică — deținînd informația sonoră — se deplasează cu viteză constantă prin fața capului de magnetofon care reproduce variațiile sunetului înregistrat pe bandă. Semnalul este amplificat și transformat apoi în sunet cu ajutorul difuzorului (traductorul electro-acustic).

Viteza și dimensiunile benzii precum și cele ale rolelor pe care este înfășurată banda de magnetofon sînt standardizate pe plan universal.

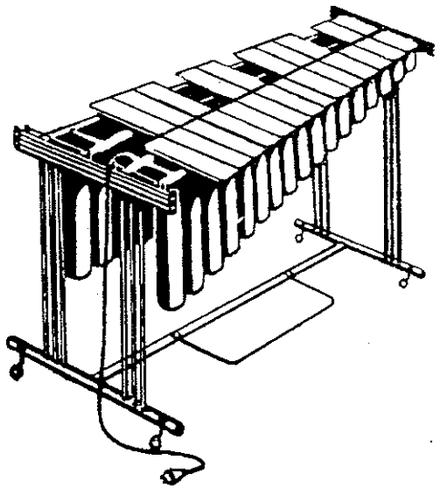
Înregistrarea sunetului poate fi :

— *monofonică*, pe un singur canal (un singur microfon la înregistrare și un singur difuzor la redare) ;

— *stereofonică*, pe două canale (cu două microfoane stînga dreapta la înregistrare și două difuzoare la redare) ;

— *cvadrifonică*, pe patru canale (cu patru microfoane stînga-dreapta ; față-spate, la înregistrare și patru difuzoare la redare).

Înregistrarea stereofonică conferă mai mult relief senzației sonore față de cea monofonică ; iar cea cvadrifonică procură mai multă spațialitate sunetului, care se aude, în acest fel, din cele patru puncte cardinale.



Capitolul III

ORGANIZAREA ACUSTICO-MATEMATICĂ A MATERIEI SONORE

27. Formele de bază ale acestei organizări

Primele forme sub care se studiază materia sonoră pentru a i se cunoaște și folosi în artă capacitățile expresive, sînt de natură acustico-matematică și cuprind :

— scara generală
— registrele sonore
— sistemul de octave
— treptele scării muzicale

În același scop se cer tratate, de la început, următoarele elemente :

— intonația netemperată și temperată
— intervalele fundamentale ton-semiton
— tonuri și semitonuri diatonice și cromatice
— enarmonia sonoră.

28. Scara generală sonoră

Așezarea (ordonarea) sunetelor muzicale într-o *succesiune treptată* — de la sunetul cel mai grav pînă la cel mai acut — poartă numele de *scară generală sonoră*.

Dacă în această succesiune gîndim și microsunetele produse pe cale electronică, ea se consideră *scară muzicală totală*, cuprinzînd deci toate sunetele posibile fizicește.

Instrumentele muzicale tradiționale — chiar și orga mare — pot reda numai o secțiune anumită din scara generală sonoră.

Singurul „instrument" muzical care poate emite toate sunetele existente în natură este generatorul electronic.

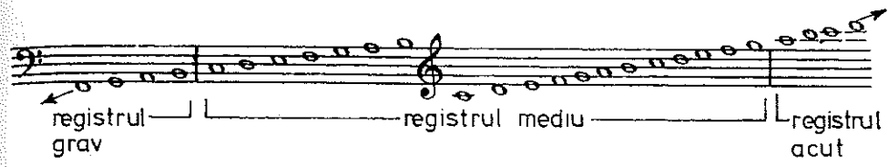
29. Registrele sonore

Scara generală sonoră se împarte, pentru ușurința studiului său, în trei mari registre, fiecare cuprinzînd circa o treime din sunete :

— registrul *grav* = sunetele de la bază

— registrul *mediu* = sunetele de la mijloc
— registrul *acut* = sunetele din regiunea înaltă.

Limitele fiecărui registru nu sînt de o rigoare absolută :



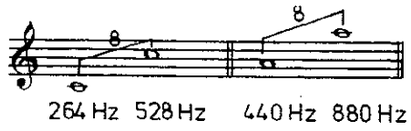
În muzică, fiecare registru sonor este reprezentat de unul sau mai multe instrumente — inclusiv vocea — în măsură a reda și cuprinde toată masa sonoră perceptibilă auzului.

La rîndul lor, fiecare instrument muzical sau voce posedă trei registre proprii — grav, mediu și acut — ce se disting nu numai ca înălțime, ci și ca timbru.

Totalitatea sunetelor accesibile ca întindere unui instrument muzical sau voci oarecare poartă numele de *diapason* (diapasonul viorii, trompetei, clarinetului, pianului, sopranei, tenorului etc.).

30. Sistemul octavelor

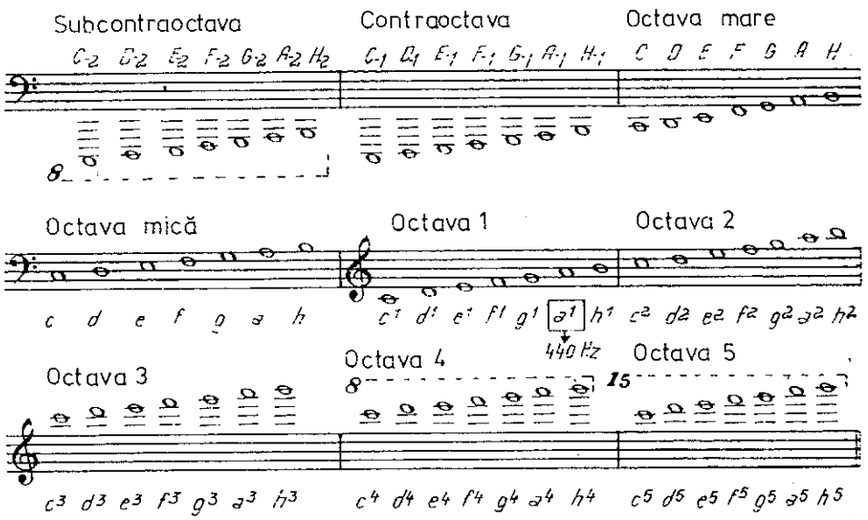
Octava se definește în acustică drept *interval cuprins între un sunet și dublul frecvenței lui :*



Pornindu-se de la constatarea că, prin dublarea vibrațiilor, orice sunet se reproduce de mai multe ori pe lungimea scării generale, întregul spațiu sonor a fost secționat în mai multe octave, fiecare începînd cu sunetul *do* și terminîndu-se cu sunetul *si*. Apariția unui nou sunet *do* marchează începutul unei noi octave.

Pentru a se deosebi unele de altele și a putea fi folosite în exprimarea științifică, sunetele fiecărei octave se însemnează prin coduri speciale (litere mari sau mici și adăugiri de cifre).

În sistem există 9 octave, cu denumirile ce se arată în diagrama de mai jos (de la grav spre acut) :



Dacă notăm un sunet prin codurile octavei din care face parte, înseamnă că am redat locul și înălțimea exactă a acestuia în contextul celorlalte sunete din scara generală, iar dacă notăm și frecvența lui în Hz, am redat *înălțimea absolută* a sunetului respectiv. De ex. : *la*^{1} = *440 Hz (la* din octava 1 cu frecvența de 440 hertzi).

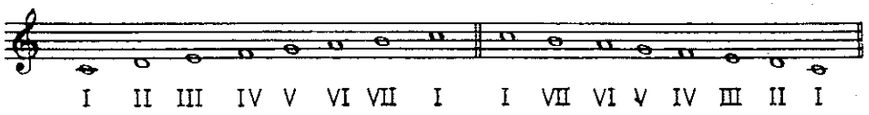
Importanța dispunerii materialului sonor într-un sistem al octavelor rezultă și din faptul că octava constituie totodată intervalul de referință al majorității sistemelor intonaționale melodice și armonice (șiteme octaviante).

31. Treptele scării muzicale

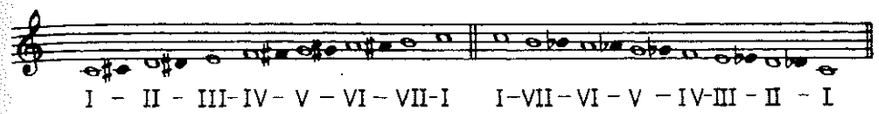
Se numește *treaptă* poziția pe care un anumit sunet o are în scara muzicală, indiferent structura și mărimea acesteia.

Treptele scării muzicale *octaviante* — cuprinzînd deci spațiul unei octave — se însemnează prin cifre romane designînd ordinea lor de succesiune față de sunetul de la bază. În teorie, ordinea treptelor se socotește totdeauna avînd sens ascendent.

Scara octaviantă cu trepte naturale :



Introducerea elementelor cromatice între *treptele naturale* (fără alterații) ale scării nu schimbă ordinea lor de succesiune, acestea considerîndu-se *trepte modificate :*



32. Denumirea treptelor scării muzicale

Pentru identificarea sunetelor și a treptelor scării muzicale se folosesc trei sisteme : *acustic, matematic* și *muzical.*

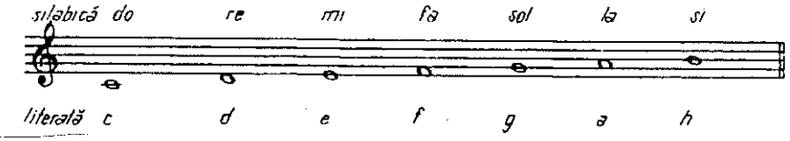
a) *Sistemul acustic* de identificare constă din reprezentarea fiecărui sunet prin frecvența sa în hertzi (reprezentare absolută). De exemplu : la^1 = 440 Hz (sunetul *la* din octava 1 cu frecvența de 440 Hz) ; do^1 = 264 Hz (sunetul *do* din octava 1 cu frecvența de 264 Hz).

b) *Sistemul matematic* de identificare a sunetelor folosește reprezentarea lor prin simboluri (coduri) matematice în scopul de a se putea lucra prin calcule și operațiuni specifice acestui domeniu. În ultimul timp acest sistem este practicat mai ales în operațiunile efectuate la ordinatoare (calculatoare) ce servesc, deocamdată, studiilor muzicologice (operațiuni de statistică, de studii comparate etc.).

c) *Sistemul muzical* de identificare (nominalizare) a sunetelor utilizează două denumiri :

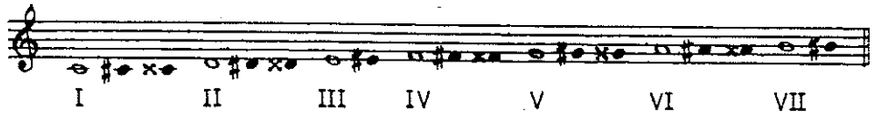
— *denumirea silabică* utilizată în țările de origine latină

— *denumirea literală* (alfabetică) utilizată în țările de origine anglo-germană :

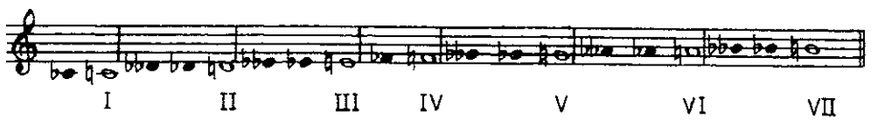


Pentru treptele modificate prin alterații se folosesc, în sistemul silabic, *diezii* și *bemolii,* iar în cel literal (alfabetic) terminațiile echivalente acestora : *diez = is ; dublu-diez = isis ; bemol = es ; dublu-bemol = eses.*

Trepte modificate în scara cu *diezi.*



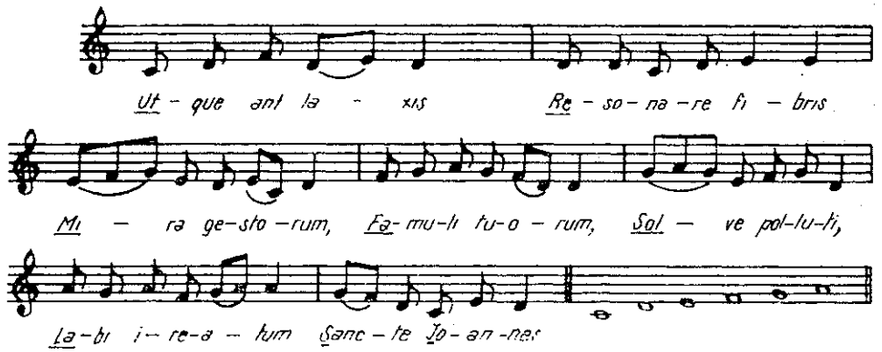
Trepte modificate în scara cu *bemoli*.



33. **Justificarea istorică a denumirii sunetelor**

a) Denumirea *silabică* a sunetelor — atribuită lui *Guido d'Arezzo* (930—1050) — provine dintr-un imn medieval pe care interpreții cîntecului gregorian *(cantus planus)* îl invocau față de protectorul breslei lor (Sf. Ioan) pentru a nu-și pierde vocea, „instrumentul" care le asigura profesionalitatea și, deci, existența lor materială.

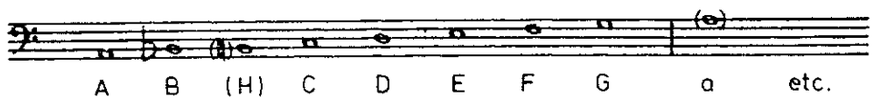
Fiecare capăt din versurile latine ale imnului reprezintă denumirea uneia din cele 6 trepte consecutive ale *hexacordului* — sistem melodic de bază pentru acea vreme :



Mai tîrziu (sec. XVII) primului sunet Ut i s-a dat numele de *Do* pentru ușurința de a-l vocaliza ; iar sunetului *Si*, cel de-al șaptelea pentru o scară completă, a rezultat din inițiativele cuvintelor *Sancte Ioannes*.

Imnul se cunoaște și se fredonează azi în mai toate școlile muzicale din lume, datorită ingeniozității cu care Guido d'Arezzo a rezolvat, pentru veacuri, problema solfegierii, deci a folosirii unui sistem practic de citire și intonare a notelor muzicale.

b) Denumirea *literală* provine din ordinea alfabetului latin — fiecare sunet fiind redat printr-o literă, prima (litera A) fiind atribuită sunetului *La*, cel mai grav sunet utilizat în muzica evului mediu timpuriu :



Sunetul B a reprezentat, cu timpul, numai pe *si bemol*, iar pentru *si natural* s-a utilizat litera următoare din alfabet : H.

34. **Intonația muzicală netemperată** (naturală)

Din cauza construcției lor specifice, instrumentele muzicale folosesc două feluri de intonație : *netemperată* sau *naturală* și *temperată*.

Intonația netemperată cuprinde sunetele ce rezultă din însăși rezonanța fizică (naturală) a sursei sau instrumentului care le produce. Datorită acestui fapt, sistemul conține și intervale mai mici decît semitonul, adică microintervale de dimensiuni variate.

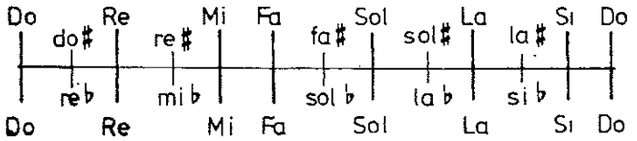
Instrumentele muzicale capabile să emită sunete netemperate (naturale) sînt : vocea, instrumentele cu coarde și arcuș, instrumentele de suflat din lemn și alamă, precum și generatoarele electronice care emit întreaga scară de sunete posibile fizicește.

35. **Intonația muzicală temperată** (convențională)

Pentru a se putea utiliza intonația la instrumentele cu sunete fixe, a fost nevoie de temperarea (ajustarea) intonației naturale, divizîndu-se convențional octava în 12 semitonuri de mărime acustică egală, denumite, din această cauză, *semitonuri temperate*.

În sistem dispare, în acest fel, orice interval mai mic decît semitonul, toate sunetele acestuia — și implicit intervalele lui — fiind puțin false față de cele naturale, dar acceptate ca atare de auzul nostru.

Exprimarea lineară a celor 12 semitonuri temperate :



Din diagramă se observă clar că *diezii* sînt identici ca intonație cu *bemolii* lor corespunzători (la instrumentele cu claviatură fiind redați de aceeași clapă neagră), ceea ce nu poate fi cazul în sistemul intonației netemperate.

Instrumentele muzicale care emit sunete temperate (convenționale) sînt : pianul, orga, clavecinul și orice alt instrument cu claviatură ; apoi harpa, instrumentele din familia ghitarei și celelalte instrumente cu grifură fixă.

În ansamblul orchestral sau chiar cel cameral, fuziunea sonorităților netemperate cu cele temperate este asigurată, ele completîndu-se : instrumentele de intonație netemperată realizează o mai mare precizie și acuratețe în intonație, fiind prin excelență *instrumente melodice ;* iar cele de intonație temperată — incapabile deci să emită microsunete — se comportă mult mai bine în *redarea armonică* a pieselor, dispunînd de intonații fixe, stabile, de factură acordică, drept compensație față de lacunele acustice ale sistemului.

36. Intervalele fundamentale ton-semiton

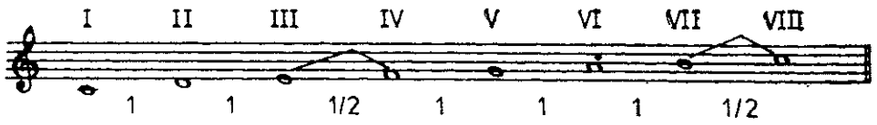
Două sînt intervalele fundamentale ce se formează între treptele alăturate ale scării muzicale octaviante : *tonul și semitonul.*

Prin ele se măsoară toate celelalte intervale, conținutul în tonuri și semitonuri determinînd spațiul sonor concret al fiecărui interval (intervale perfecte, mari, mici etc.).

Locul tonului și semitonului în scara naturală octaviantă cu tonica pe *Do,* este următorul :

— *tonul* între treptele I—II ; II—III ; IV—V ; V—VI ; VI—VII

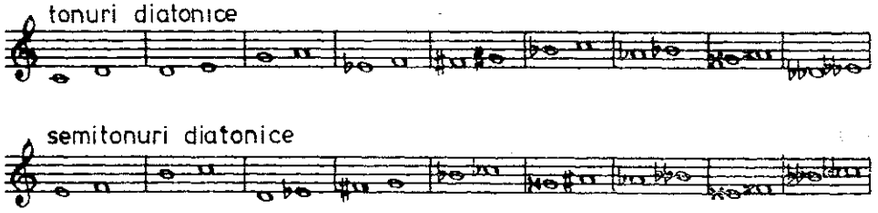
— *semitonul* între treptele III—IV și VII—VIII.



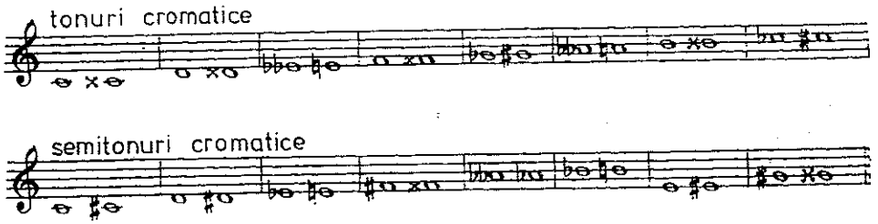
Prin modificarea treptelor naturale, cu ajutorul alterațiilor (diezi, bemoli, dubli-diezi, dubli-bemoli) se poate obține, în aceeași scară și altă ordine (poziție) a tonurilor și semitonurilor.

37. Tonuri și semitonuri diatonice și cromatice

Atît tonurile cît și semitonurile se consideră *diatonice* în cazul că se formează între două trepte alăturate, *avînd numiri diferite*. De exemplu :



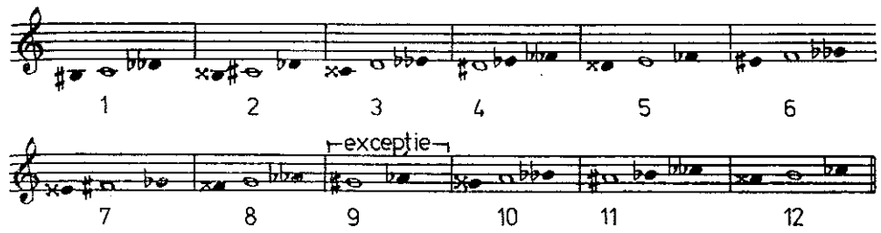
Tonurile și semitonurile se consideră *cromatice* în cazul că se formează *pe aceeași treaptă,* prin mijlocirea alterațiilor. De exemplu :



38. Enarmonia sonoră

Se consideră *enarmonice* două sau mai multe sunete care exprimă același punct de intonație din scara muzicală — auzindu-se la unison — dar posedînd denumiri și expresii grafice diferite.

În acest sens, fiecare sunet din cele 12 ale octavei, cu excepția lui *sol diez* și *la bemol,* poate avea alte două sunete enarmonice, dacă nu se folosesc și triple alterații :



Enarmonia se consideră *absolută* numai în sistemul *temperat* de intonație (aici *do diez* este — spre exemplu — identic ca înălțime cu *re bemol*).

Enarmonia se consideră *relativă* în sistemul *netemperat* de intonație (aici *do diez* este mai acut decît *re bemol,* diferența măsurîndu-se în come de dimensiuni variate).

Capitolul IV

NOTAȚIA MUZICALĂ (SEMIOGRAFIA) TRADIȚIONALĂ[1]

39. Definirea noțiunii

Ansamblul de semne convenționale servind la redarea în scris a operelor muzicale de artă poartă numele de *notație* sau *semiografie*.

Ca și în scrierea pentru vorbirea obișnuită, se utilizează semne grafice pentru toate elementele limbajului muzical. Studiul notației muzicale începe însă prin cunoașterea reprezentării grafice a celor patru însușiri naturale ale sunetului : *înălțimea, durata, intensitatea* și *timbrul*.

Întrucît pe cale grafică nu se pot reda toate detaliile componistice, rămîne pe seama interpretului și a contribuției lui personale ca opera de artă să fie redată cît mai aproape de concepția creatorului ei.

40. Scurtă informare istorică

În antichitate, la vechii greci, se practica o notație cu ajutorul *literelor alfabetului elin*, ce se înscriau deasupra sau dedesubtul cuvintelor textului literar. Semnificația muzicală exactă a acestei notații nu se cunoaște.

În evul mediu timpuriu, se folosea notația cu *neume* — un sistem de linii și puncte ce se înscriau deasupra textului literar sugerînd drumul aproximativ al melodiei. O asemenea notație cu neume apare în muzica liturgică scrisă de mînă.

Începînd cu secolele X—XI intră în uz *notația cu portativ* atribuită lui Guido d'Arezzo (+1050), bazată pe principii de grafie utilizate pînă în zilele noastre. O vreme melodiile gregoriene medievale utilizează portativul de 4 linii cu cele trei chei : *Fa, Do* și *Sol*.

În secolul XVI, muzica religioasă se scria încă pe un portativ cu 4 linii ; iar cea profană pe unul de 5 linii, cum îl avem, dealtfel, și astăzi.

Invenția tiparului de către Gutenberg în anul 1436, și a tiparului de note muzicale datorată italianului Petrucci în anul 1501, conjugate cu perfecționarea instrumentelor — mai ales a celor de coarde — constituie un salt remarcabil în evoluția notației, permițînd propagarea muzicii pe calea scrisului cu tot mai mare eficiență.

Între secolele XV—XVII se utilizează și „tabulaturile" pentru orgă, ce conțineau o notație specială în care, prin cifre ori litere, se însemna doar digitația sau tușeul la instrumentul respectiv. Era deci o notație muzicală indirectă, care constituie și azi obiectul traducerii și transpunerii lor în notație obișnuită.

În creația contemporană au apărut *noi procedee de notație* — diferențiate radical față de notația clasică — drept consecință a schimbărilor și transformărilor intervenite în însăși structura limbajului muzical ce nu mai pot fi redate prin semnele grafice tradiționale.

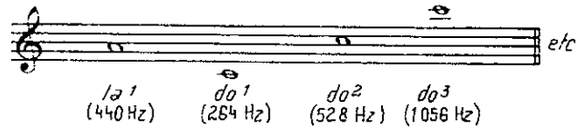
[1] În clasele superioare se studiază noile procedee intervenite în notație, ca urmare a evoluției creației muzicale contemporane.

A. NOTAȚIA ÎNĂLȚIMII

Reprezentarea grafică a înălțimilor sonore se face prin următoarele elemente : *note, portativ, chei, semnul de mutare la octavă* și *alterații*.

41. Notele

O *notă*, în funcție de cheia folosită și locul pe care-l ocupă pe portativ sau în afara lui, redă un anumit sunet din scara generală muzicală, deci *înălțimea* acelui sunet :



42. Portativul

Pe *portativ* se înscriu principalele semne ale notației : cheile cu armurile respective, măsurile, valorile de note și pauze, alterațiile.

În afara portativului și în funcție de acesta se notează toate celelalte indicații ajutătoare privind tempoul, nuanțele, semnele de expresie și de interpretare, textul literar etc.

După necesitate, în notația muzicală întîlnim :

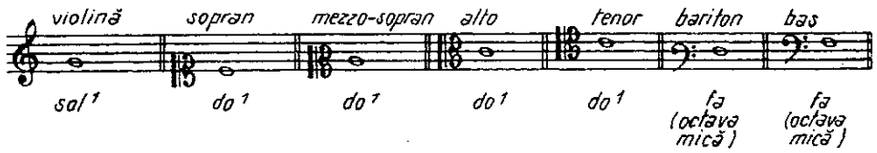
— *portativul simplu* utilizat de obicei pentru muzica la o voce ;

— *portativul dublu* întîlnit în literatura pentru pian, orgă, clavecin, harpă și, în genere, în redarea muzicii pe mai multe voci în scriitură armonică și polifonică ;

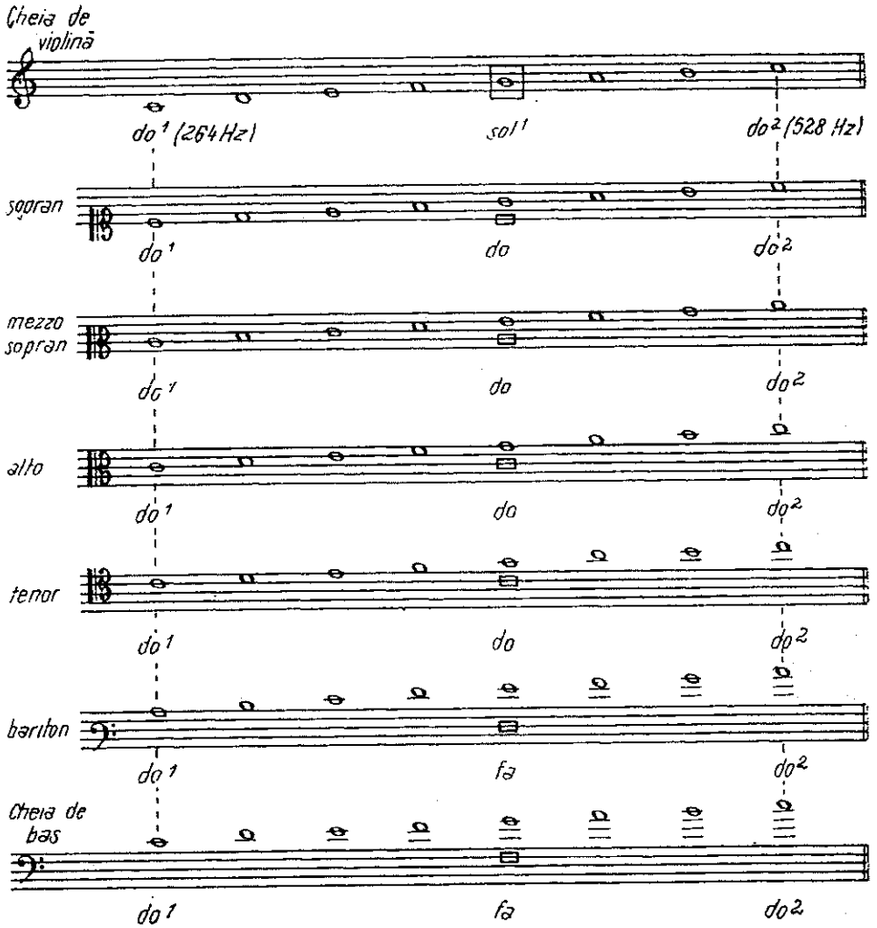
— *portativul complex* alcătuind *partitura generală* pentru orchestra simfonică și cea destinată a fi interpretată de un ansamblu întreg de instrumente și voci.

43. Cheile muzicale

În scrierea și practica muzicală se folosesc 7 chei :



Poziția celor 7 chei muzicale și semnificația lor față de octava 1 :



44. Utilizarea celor 7 chei în scriere și practica muzicală (în ordinea importanței)

Cheia de violină (*sol* pe linia a doua a portativului) se întrebuințează la notarea partiturii pentru *vocile feminine* (sopran-alto) și *vocile acute bărbătești* (tenori).

În acest din urmă caz, notele trebuie gîndite cu o octavă mai jos decît cele reale reprezentate prin cheie (𝄞 8)

Cele mai multe instrumente muzicale folosesc, de asemenea, această cheie, precum :

— *instrumentele cu coarde :* vioară (cheie unică) ; violă și violoncel (pentru registrele lor acute) ;

— *instrumentele de suflat :* flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă ;

— *instrumentele cu claviatură* (pentru portativul superior) ; pian, harpă, orgă, celestă, jocul cu clopote (Glockenspiel).

Cheia de bas (*fa* pe linia a patra a portativului) se întrebuințează la notarea partiturii pentru *vocile grave* bărbătești (bariton-bas), precum și pentru instrumentele destinate a reda *registrele grave ale sonorităților* : violoncel, contrabas, fagot, contrafagot, trombon, tuba, timpani. Se întrebuințează de asemenea pentru portativul inferior la instrumentele cu claviatură.

Cheia de alto (*do* pe linia a treia a portativului), se întrebuințează la notarea partiturii pentru *violă* și *trombon alto.*

Cheia de tenor (*do* pe linia a patra a portativului) se întrebuințează drept cheie secundară (suplimentară) la notarea partiturii pentru *violoncel, fagot, trombon-tenor.*

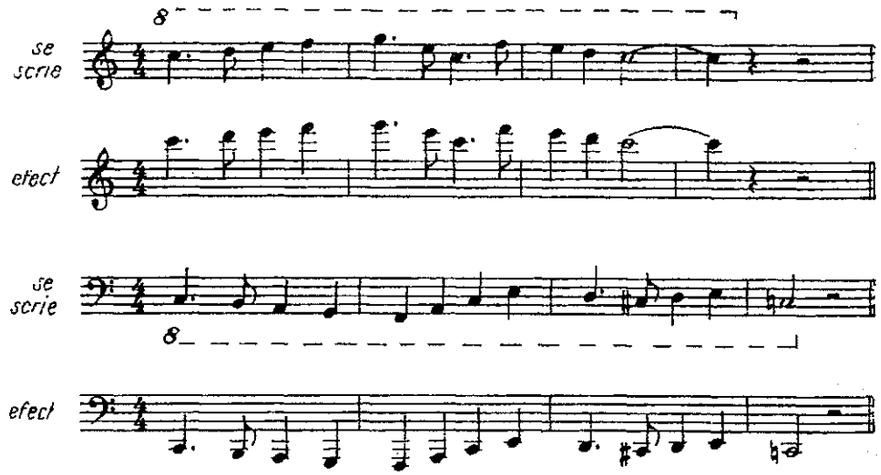
Celelalte trei chei — sopran (*do* I), mezzo-sopran (*do* II) și bariton (*fa* III) — se întrebuințează numai în transpoziție (pentru citirea partiturii la instrumentele transpozitorii).

45. Semnul de transpunere la octavă. Octava alta, octava bassa

Semnul de transpunere la octavă a oricărui text muzical, înlocuiește utilizarea prea multor linii suplimentare ale portativului care îngreunează evident citirea partiturii. După efect, se întrebuințează două semne :

— octava alta (înaltă) 8 . . . : = transpune la octava superioară (se așază deasupra portativului)

— octava bassa (joasă) 8 . . . : = transpune la octava inferioară (se așază dedesubtul portativului)



Mai rar, se întrebuințează și transpunerea textului muzical la două octave — superioare sau inferioare :

— cvintdecima alta 15 . . . = transpune la două octave superioare

— cvintdecima bassa 15 . . . = transpune la două octave inferioare.

46. Alterațiile în grafica muzicală

Semnele prin care se modifică, ascendent sau descendent, înălțimea treptelor (sunetelor) înaintea cărora sînt puse se numesc alterații. Ele sînt în număr de cinci și respectă regulile următoare :

♯ *diezul* urcă intonația cu *1 semiton ;*

𝄪 *dublu-diezul* urcă intonația cu *1 ton,* iar cînd urmează după o notă cu diez urcă intonația numai cu *1 semiton ;*

♭ *bemolul* coboară intonația cu *1 semiton ;*

𝄫 *dublu-bemolul* coboară intonația cu *1 ton,* iar cînd urmează după o notă cu bemol, coboară intonația numai cu *1 semiton ;*

♮ *becarul* anulează efectul oricărora dintre alterațiile de mai sus, readucînd intonația sunetelor la înălțimea inițială.

Se disting trei feluri de utilizări ale alterațiilor în notația muzicală : *accidentale, constitutive* și de *precauție.*

47. Alterațiile accidentale

În partitură, alterațiile accidentale respectă următoarele reguli :

— se înscriu, pe parcurs, înaintea notelor (loco), efectul lor producîndu-se numai asupra acelorași note pînă la bara de măsură ;

— pentru sunetele din octave diferite, chiar dacă fac parte din aceeași măsură, alterațiile accidentale nu sînt valabile ;

— dacă se folosesc la o notă prelungită peste bara de măsură, efectul lor se extinde și asupra prelungirii respective ;

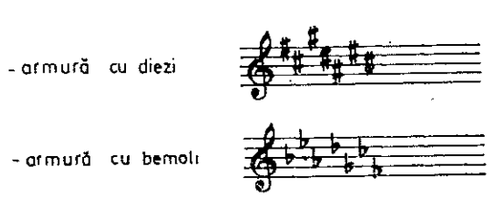
— orice alterație accidentală nouă anulează efectul alterației precedente.

48. Alterațiile constitutive

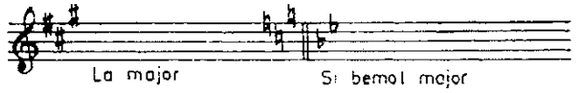
De regulă, alterațiile constitutive se notează la cheie formînd *armura* unei tonalități oarecare, ca unele ce reprezintă elemente sonore constitutive ale tonalității respective.

Efectul alterațiilor de la armură se extinde asupra tuturor notelor cu același nume din toate octavele, putînd fi modificat numai temporar prin alterații accidentale.

Ordinea alterațiilor la armură este din cvintă în cvintă perfectă, în conformitate cu apariția lor în constituirea tonalităților (ordinea diatonică) :

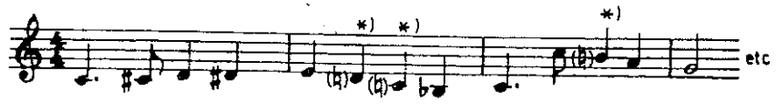


Dacă armura se schimbă într-un punct oarecare al textului muzical — ca urmare a trecerii în altă tonalitate — alterațiile nevalabile se anulează prin becari și se pun cele ale noii tonalități :



49. Alterațiile de precauție

În partitură, alterațiile de precauție servesc pentru reamintirea valabilității sau nevalabilității unor alterații întîlnite mai înainte, procurînd interpretului o mai mare siguranță în execuția corectă a partiturii muzicale.



B. NOTAȚIA DURATEI

Durata sunetelor — respectiv combinările dintre durate în alcătuirea ritmului muzical — se reprezintă în scris prin următoarele elemente : *valorile de note cu pauzele corespunzătoare, punctul, legato-ul ritmic și coroana (fermata).*

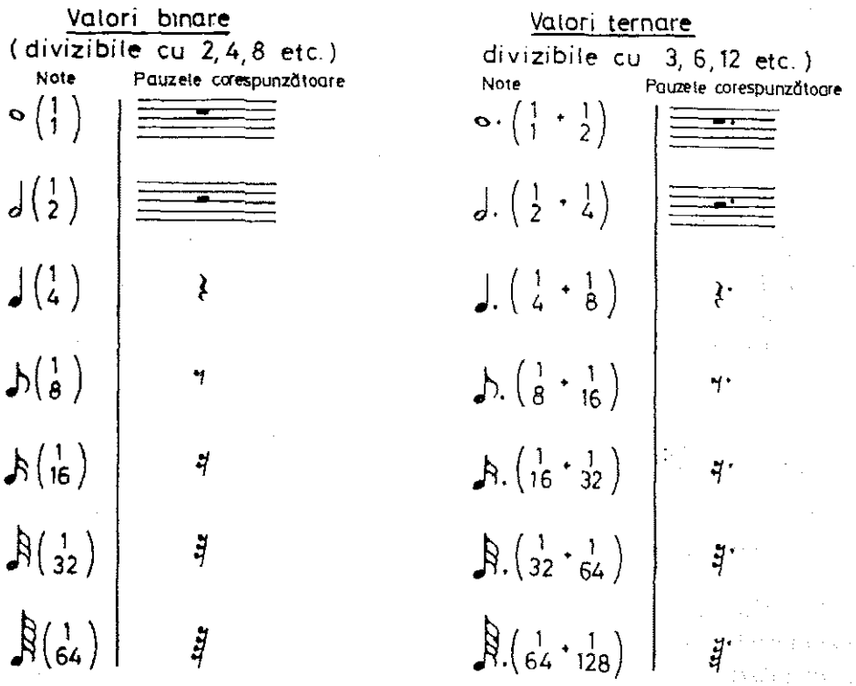
50. Valori de note și pauze

În redarea diferitelor durate muzicale ce compun ritmul se folosesc două sisteme de valori de note cu pauzele corespunzătoare :

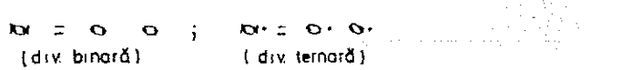
— sistemul valorilor (duratelor) organizate după principiul *diviziunii binare ;*

— sistemul valorilor (duratelor) organizate după principiul *diviziunii ternare.*

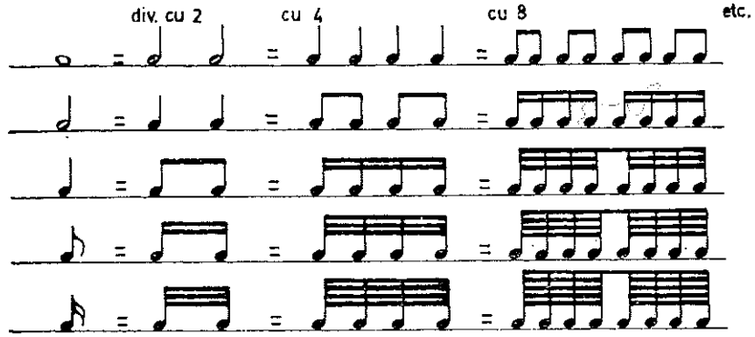
Fiecare din aceste sisteme pleacă de la 7 valori[1] de note și pauze de factură *binară,* respectiv *ternară :*



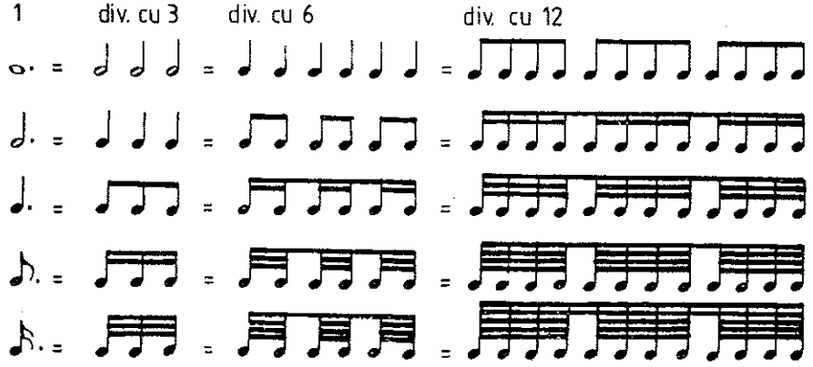
[1] În scriitura preclasică sistemul de divizare a valorilor începe de la *brevis* — durata binară cea mai mare — sau de la *brevis cu punct* — durata cea mai mare, în relația următoare :



51. Sistemul de divizare normală a valorilor binare
(servește la redarea grafică a ritmului binar)



52. Sistemul de divizare normală a valorilor ternare
(servește la redarea grafică a ritmului ternar)

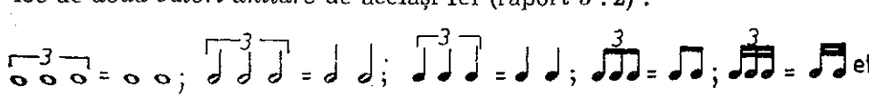


Pentru scrierea ritmului de factură eterogenă nu este nevoie de un sistem special de valori de note, utilizîndu-se cele ale sistemului binar în grupări de 2+3.

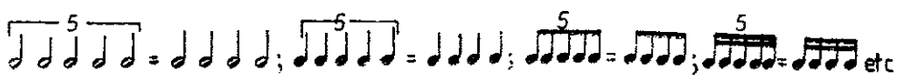
În scopul redării *formulelor ritmice de excepție* ce se întîlnesc în ritmurile binare, ternare și eterogene, se utilizează diviziuni speciale ale valorilor, ce se descriu mai jos.

53. Formule de excepție în ritmurile binare
(se prezintă cele mai frecvente)

— *Trioletul (triola)* = formulă ritmică alcătuită din *trei valori unitare* — sau din echivalentele lor de durate inegale — ce se execută în loc de *două valori unitare* de același fel (raport 3 : 2) :

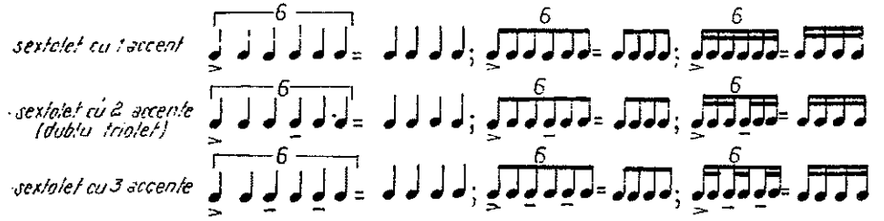


— *Cvintoletul* (cvintola) = formulă ritmică alcătuită din *cinci valori unitare* — sau din echivalentele lor de durate inegale — ce se execută în loc de *patru valori unitare* de același fel (raport 5 : 4) :



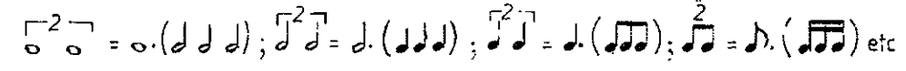
— *Sextoletul* (sextola) = formulă ritmică alcătuită din *șase valori unitare* — sau din echivalentele lor de durate inegale — ce se execută în loc de *patru valori unitare* de același fel (raport 6 : 4).

După modul de distribuire a accentului ritmic în interiorul formulei, există trei tipuri de sextolete :

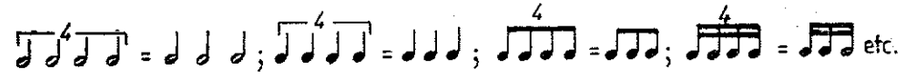


54. Formule de excepție în ritmurile ternare
(se prezintă cele mai frecvente)

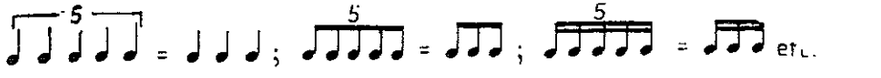
— *Duoletul* (duola) = formulă ritmică alcătuită din *două valori unitare* ce se execută în locul *unei valori ternare echivalente* (valori cu punct) sau a valorilor divizionare corespunzătoare acesteia (raport 2 : 1 1/2).



— *Cvartoletul* (cvartola) = formulă ritmică alcătuită din *patru valori unitare* ce se execută în loc de trei *valori unitare* de același fel (raport 4 : 3) :



— *Cvintoletul* (cvintola) = formulă ritmică alcătuită din *cinci valori unitare* ce se execută în loc de *trei valori unitare* de același fel (raport 5 : 3)[1] :



Fiecare din formulele ritmice de excepție — atît cele ce aparțin sistemului binar cît și cele ale sistemului ternar de valori — poate fi repartizată pe timpi sau pe diviziuni ale timpilor metrici.

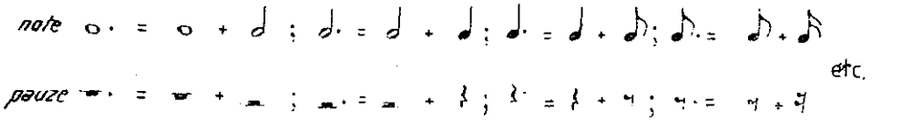
Încadrarea acestor formule într-o metrică precisă, asigură execuția (interpretarea) lor corectă.

Din acest punct de vedere, partitura muzicală contemporană oferă dificultăți aparte, cum sînt : suprapunerile de formule excepționale diferite, repartizarea lor în variate aspecte metrice etc., încît însușirea practică prin solfegiu și dictat a unor asemenea formule, în combinații cît mai dificile, constituie o stringentă necesitate pentru orice muzician.

Se reținem că, azi, nici un compozitor nu se mulțumește doar cu utilizarea sporadică a formulelor ritmice de excepție ci dimpotrivă, le propune interpretului aproape la fiecare pas.

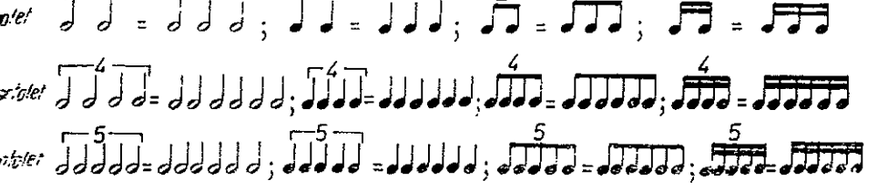
55. Punctul cu funcție ritmică

Un punct adăugat la dreapta unei valori de note sau pauze prelungește cu jumătate durata acestora :

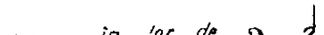


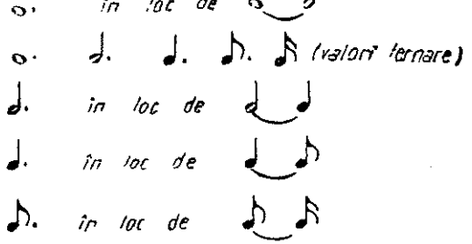
Prin utilizarea punctului ritmic, toate valorile binare cunoscute — note și pauze — devin valori ternare, deci divizibile cu 3, 6, 12 (punct constitutiv).

[1] Sistemul diviziunilor excepționale redat mai sus este utilizat în edițiile germano-engleze, fiind cel mai logic. În edițiile franco-italiene apar unele modificări și anume :
duolet = *două valori* unitare în loc de *trei de același* fel (2 : 3)
— *cvartolet* = *patru* valori unitare în loc de *șase de același* fel (4 : 6)
cvintolet = *cinci* valori unitare în loc de *șase de același* fel (5 : 6)



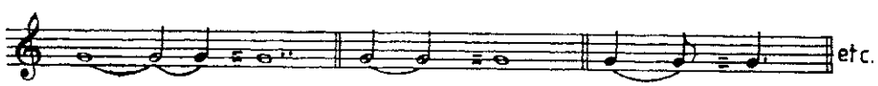
În alte situații, punctul ritmic înlocuiește efectul legato-ului de prelungire (punct augmentativ) :

— punct *constitutiv* = 

— punct *augmentativ* = 

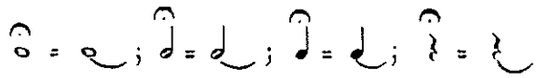
56. Legato-ul ritmic

Prin semnul *legato* pot fi reunite într-o valoare ritmică unitară, două sau mai multe note de aceeași înălțime, prelungindu-le în mod corespunzător durata :



57. Coroana (fermata)

Semnul grafic denumit „Coroană" augmentează pentru o durată nedefinită (nemăsurată) valorile de note și pauze pe care este înscrisă, în funcție de stilul, caracterul pieselor, tempoul acestora, precum și de alți factori componistici :



În practică — fără a constitui o regulă strictă — coroana dublează durata notelor și pauzelor pe care este înscrisă.

C. NOTAȚIA INTENSITĂȚII

Ansamblul variațiilor de intensitate utilizate în muzică alcătuiesc *dinamica* acestei arte. Ea se exprimă grafic prin trei modalități :

a) prin *litere* reprezentînd inițialele unor termeni italienești de specialitate ;

b) prin *cuvinte* (expresii) exprimînd grade diferite ale ordinei dinamice ;

c) prin *semne grafice* sugerînd, de asemenea, un grad sau altul de intensitate.

Din punct de vedere al efectului pe care-l produc în interpretarea artistică, semnele dinamice alcătuiesc trei categorii :

— semne indicînd o *intensitate constantă* pînă la schimbarea unui semn cu altul ;

— semne indicînd o *intensitate progresivă*, prin creșteri sau descreșteri continue ;

— *accente* diferite pe sunete izolate.

58. Termeni dinamici indicînd o intensitate constantă

Pentru indicarea unei intensități constante, se folosesc următorii termeni :

pp	(pianissimo)	= foarte încet
p	(piano)	= încet
mp	(mezzopiano)	= pe jumătate încet
mf	(mezzoforte)	= pe jumătate tare
f	(forte)	= tare
ff	(fortissimo)	= foarte tare

Se întîlnesc în partiturile muzicale, de asemenea, nuanțe dinamice extreme :

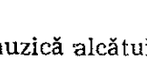
ppp	(pianopianissimo)	= cît se poate de încet
fff	(fortefortissimo)	= cît se poate de tare

În cazuri mai rare — pentru a se determina grafic ultima expresie a unor intensități minime ori maxime — se utilizează *indicația cvadruplă* de „piano" sau de „forte" :

pppp
ffff

59. Termeni dinamici indicînd o intensitate progresivă

a) Pentru *sporirea (creșterea) progresivă* a intensității :

crescendo 	= crescînd din ce în ce mai mult intensitatea
poco a poco cresc...	= crescînd puțin cîte puțin intensitatea
molto cresc...	= crescînd mult
poco a poco più forte	= puțin cîte puțin mai tare

b) Pentru *diminuarea (descreșterea) progresivă* a intensității :

decrescendo — = descrescînd din ce în ce mai mult intensitatea

poco a poco decresc. = descrescînd puțin cîte puțin intensitatea

diminuendo (dim.) = micșorînd din ce în ce intensitatea

calando = potolind, slăbind din ce în ce mai mult intensitatea și mișcarea

mancando = pierzînd din ce în ce intensitatea și rărind mișcarea

morendo = „murind", descrescînd intensitatea pînă la stingere

perdendosi = pierzînd din ce în ce intensitatea

smorzando = descrescînd, atenuînd intensitatea și domolind mișcarea

60. **Accentuările pe sunete izolate** (efect loco)

Pentru accentuările pe sunete izolate se folosesc următoarele semne :

> *marcato* = accentuare normală

∧ *marcatissimo* = accentuare puternică

— *portato* = intensitate susținută pe toată durata sunetului

— *portato staccato* = aceeași și detașată scurt

sfz. sforzato = forțînd intensitatea, apăsînd puternic

rinf. rfz. rinforzando = crescînd energic, viguros, intensitatea

D. NOTAȚIA TIMBRULUI SONOR

61. Generalități. Timbruri normale și excepționale

Instrumentele muzicale — ca și vocile — emit timbruri *normale* și *excepționale* (efecte aparte, de excepție).

Pentru *timbrurile normale* nu se utilizează semne grafice speciale, simpla trecere în partitură a instrumentelor sau vocilor respective însemnînd alegerea de către compozitor a timbrurilor ce dorește să le utilizeze în opera sa.

Atît vocile cît și instrumentele sînt însă capabile de multe *alte efecte* (jocuri) de timbruri decît cele ce emit obișnuit, cum sînt :

— *la voci* = recitări, strigături, declamații ale textului vorbit, șoaptele etc. ;

— *la instrumentele cu coarde* = flageolete, „pizzicato", „sul ponticello", „sul tasto", „col legno", „con sordino", „a punta d'arco", „al tallone" etc. ;

— *la instrumentele de suflat :* „con sordino", „chiuso", „tremolo" etc.

Timbruri excepționale și mai variate apar însă în partitura contemporană care fac obiectul studiului de mai tîrziu. Pentru asemenea efecte speciale de timbruri la voci și la instrumente se utilizează semne grafice care se studiază în tehnica fiecărui instrument sau voce.

61 bis. TERMENI DE EXPRESIE

O serie de termeni din limba italiană servesc pentru a reda în partitură caracterul pieselor — expresia generală ce se degajă dintr-o compoziție muzicală sau alta, — al căror număr este foarte variat, ca și stările afective pe care asemenea termeni le sugerează.

Mai jos redăm — în ordine alfabetică — numai acei *termeni de expresie* folosiți în solfegiile manualului :

— *affettuoso* — cu afecțiune, cu emoție
— *agevole* — agil, ușor, sprinten
— *agitato* — agitat, neliniștit
— *appassionato* — cu pasiune, cu interiorizare
— *brio (con)* — cu strălucire, cu spirit, cu brio, cu vervă, cu vioiciune
— *cantabile* — cantabil, melodios, cu expresivitate majestuoasă
— *comodo* — comod, liniștit, așezat, calm
— *deciso* — decis, cu hotărîre, ferm
— *elegiaco* — elegiac, trist, visător, melancolic
— *energico* — energic, viguros, hotărît
— *fluido* — fluid, curgător
— *generoso* — generos, mărinimos, cu noblețe
— *giocoso* — vesel, jucăuș, glumeț
— *gioia (con)* — cu bucurie, cu exuberanță, cu veselie, cu plăcere
— *grazioso* — grațios, plăcut, frumos, agreabil
— *impetuoso* — impetuos, avîntat, năvalnic, tumultuos
— *inquieto* — neliniștit, tulburat, îngrijorat, agitat
— *mesto* — trist, mîhnit, melancolic, cu durere
— *mosso* — însuflețit, mișcat, vioi
— *piacevole* — plăcut, agreabil, grațios
— *placido* — calm, liniștit

— *scorrevole* — curgător, fluid
— *scherzando* — glumeț, vesel, jucăuș
— *semplice* — simplu, sincer
— *sentimento (con)* — cu simțire, cu interiorizare
— *sentito* — sincer, cu sensibilitate
— *sonore* — sonor, cu tărie, cu amploare
— *sostenuto* — susținut
— *spigliato* — degajat, sprinten
— *tenerezza (con)* — cu frăgezime, cu tandrețe
— *tranquillo* — liniștit, calm
— *vibrato* — vibrant, energic
— *vigoroso* — viguros, cu vigoare, cu forță
— *volubilita (con)* — cu mobilitate, cu spontaneitate, volubil, curgător

Capitolul V

TEORIA INTERVALELOR MUZICALE

Prin *interval*, în sens *acustic*, se înțelege spațiul sonor cuprins între un sunet și altul de înălțime (frecvență) diferită ; iar în *scara muzicală* intervalul reprezintă diferența de înălțime dintre două trepte ale acesteia.

62. Clasificarea intervalelor

Studiul sistematic al intervalelor muzicale se face după două criterii :

— *un criteriu general* acustico-muzical, folosit deci atît în știință, cît și în arta sunetelor ;

— *un criteriu special* folosit numai în muzică, avînd la bază considerații pur muzicale.

După *primul criteriu* de clasificare se studiază următoarele aspecte :

— intervale simple și compuse (criteriul octavei) ;
— mărimea intervalelor după conținutul în trepte ;
— mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri ;
— intervale complementare (rezultînd din răsturnări).

După cel *de-al doilea criteriu* de clasificare se studiază următoarele aspecte :

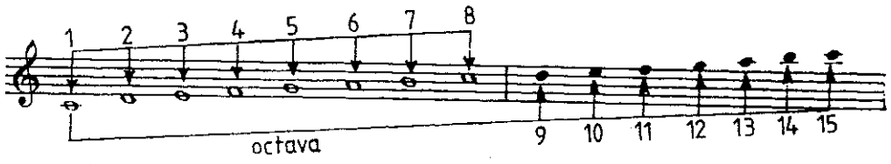
— intervale melodice și armonice ;
— intervale enarmonice ;
— intervale diatonice și cromatice ;
— intervale consonante și disonante.

A. CATEGORIILE DE INTERVALE DUPĂ CRITERII GENERALE ACUSTICO-MUZICALE

63. Intervale simple și compuse (criteriul octavei)

Toate intervalele ce se formează în spațiul unei *octave* sînt considerate intervale *simple*, iar cele ce depășesc cadrul octavei se consideră intervale *compuse*, fiind alcătuite dintr-o octavă plus un interval simplu oarecare.

Categoria de intervale simple cuprinde, așadar, întreaga serie de intervale începînd cu *prima* și terminînd cu *octava* (1—8) iar cele compuse, seria de intervale începînd cu *nona* și terminînd cu *cvintadecima* (9—15) :



Atît intervalele simple cît și cele compuse se deosebesc după mărimea (conținutul) în trepte și după mărimea (conținutul) în tonuri și semitonuri.

64. Mărimea intervalelor după conținutul în trepte

a) *Intervale simple*

După numărul treptelor între care se formează, intervalele simple pot fi :

primă = intervalul ce se formează pe *aceeași treaptă* prin alterare
secundă = intervalul dintre *două* trepte alăturate
terță = intervalul dintre o treaptă și a *treia* în ordinea de succesiune din scară
cvartă = intervalul dintre o treaptă și a *patra* în ordinea de succesiune din scară
cvintă = intervalul dintre o treaptă și a *cincea* în ordinea de succesiune din scară
sextă = intervalul dintre o treaptă și a *șasea* în ordinea de succesiune din scară
septimă = intervalul dintre o treaptă și a *șaptea* în ordinea de succesiune din scară
octavă = intervalul dintre o treaptă și a *opta* (repetarea primei trepte) în ordinea de succesiune din scară.

b) *Intervale compuse*

Un interval compus se obține dintr-un interval simplu adăugat la cel de octavă, astfel :

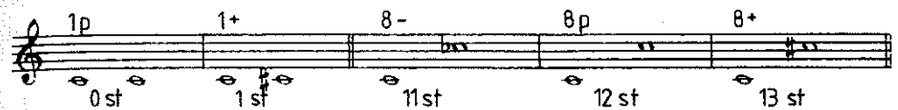
nona = secunda peste octavă
decima = terța peste octavă
undecima = cvarta peste octavă
duodecima = cvinta peste octavă
terțiadecima = sexta peste octavă
cvartadecima = septima peste octavă
cvintadecima = octava peste octavă (dubla octavă).

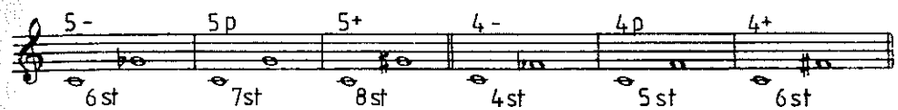
65. Mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri

Atît intervalele *simple* cît și cele *compuse*, după conținutul lor în tonuri și semitonuri, pot fi : *perfecte, mari, mici, mărite, micșorate, dublu-mărite* și *dublu-micșorate*, aceste ultime două categorii fiind mai puțin utilizate în muzică.

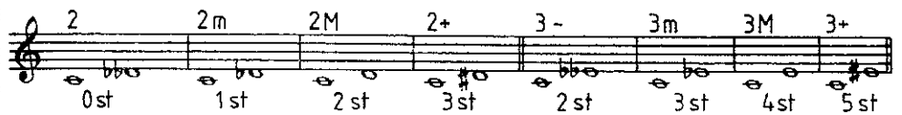
Din categoria intervalelor *perfecte* fac parte : *prima, octava, cvinta* și *cvarta*. Ele sînt considerate *perfecte* întrucît au un singur aspect de bază — cel perfect — de la care se obțin direct, prin alterarea treptelor, celelalte aspecte (mărimi) mărite și micșorate.

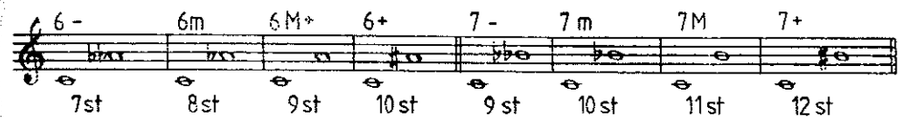
Diferența dintre o mărime și alta a intervalului este de un semiton :





Din categoria intervalelor *mari* și *mici* fac parte : *secunda, terța, sexta* și *septima*. Ele se prezintă sub dublu aspect la bază — mari și mici — de la care se ajunge, prin alterarea treptelor, la celelalte aspecte (mărimi) mărite și micșorate :



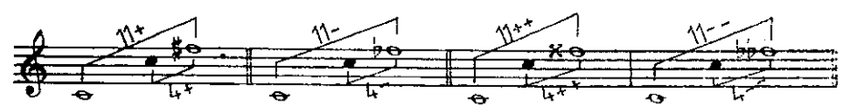


Intervalele compuse (9^{na}, 10^{ma} etc.) păstrează aceleași determinări de mărime în tonuri și semitonuri, ca și intervalele simple corespunzătoare :

— intervale *perfecte :* undecima, duodecima și cvintadecima ;

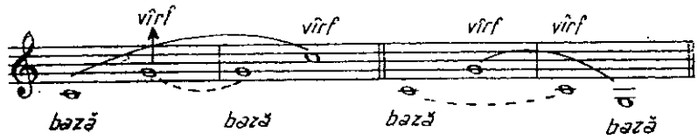
— intervale *mari și mici :* nona, decima, terțiadecima și cvartadecima.

Toate intervalele compuse pot fi de asemenea mărite și micșorate, dublu-mărite și dublu-micșorate, ca și intervalele lor simple corespunzătoare. De exemplu :



66. **Intervale complementare** (provenite din răsturnări)

Prin răsturnarea unui interval muzical se înțelege mutarea sunetului de la bază la octava superioară, sau a sunetului de la vîrf la octava inferioară. De exemplu :



Intervalul obținut prin răsturnare poartă numele de interval complementar, întrucît, adăugîndu-se celui inițial, întregește (completează) cu acesta cadrul octavei :

Prin răsturnare, *mărimea în trepte* se schimbă după cum urmează :

— *prima* devine *octavă* (1 → 8) — *cvinta* „ cvartă (5 → 4)
— *secunda* „ *septimă* (2 → 7) — *sexta* „ *terță* (6 → 3)
— *terța* „ *sextă* (3 → 6) — *septima* *secundă* (7 → 2)
— *cvarta* „ *cvintă* (4 → 5) — *octava* „ *primă* (8 → 1)

Prin răsturnare *mărimea în tonuri și semitonuri* se schimbă după regula următoare :

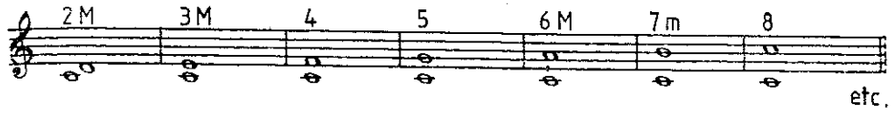
— intervalele *perfecte* rămîn tot *perfecte*
— intervalele *mari* devin *mici*
— intervalele *mici* devin *mari*
— intervalele *mărite* devin *micșorate*
— intervalele *micșorate* devin *mărite*.

B. CATEGORIILE DE INTERVALE DUPĂ CRITERII STRICT MUZICALE

67. **Intervale melodice și armonice**

Un interval se consideră *melodic* în cazul că cele două sunete componente sînt emise și se aud succesiv (desfășurare orizontală), din înșiruirea mai multor intervale generînd *melodia :*

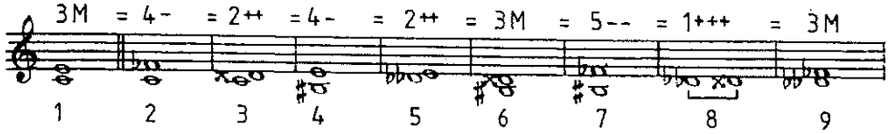
Un interval se consideră *armonic* în cazul că cele două sunete componente sînt emise și se aud simultan (desfășurare verticală), din succesiunea cărora generează *armonia :*



68. **Intervale enarmonice**

Două sau mai multe intervale se consideră *enarmonice* întrucît reprezintă același spațiu sonor (se aud la fel), deosebindu-se numai grafic prin numele sunetelor componente.

Intervalele enarmonice ale terței mari *Do-Mi* sînt — spre exemplu — următoarele :

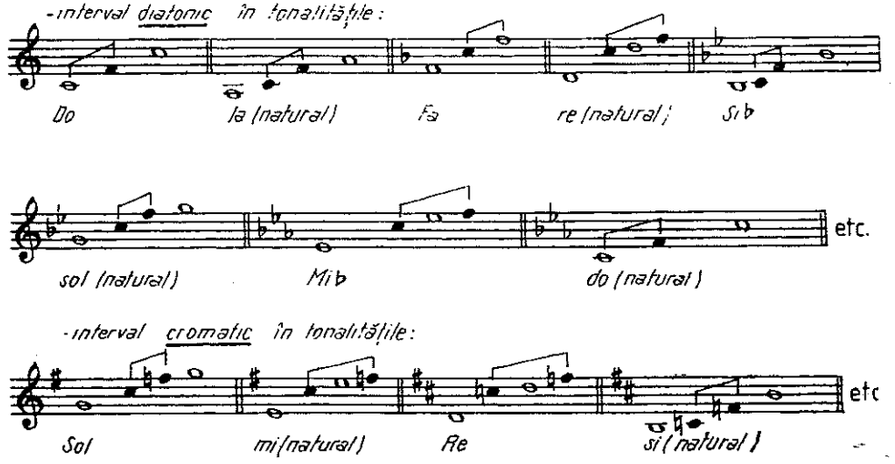


În practică, se folosesc — ca intervale enarmonice ale terței mari *do-mi* — numai cele uzuale : cvartele micșorate de la punctele 2, 4 și celelalte terțe mari de la punctele 6, 9.

69. **Intervale diatonice și cromatice**

Un interval se consideră *diatonic* în toate acele sisteme tonale și modale (diatonice) în care apare ca *interval constitutiv,* și se consideră *cromatic* în celelalte formațiuni tonale și modale în care nu este interval constitutiv.

Să analizăm, din acest punct de vedere, intervalul de cvartă *do-fa*.



În cazul că o tonalitate sau un mod oarecare sînt în întregime diatonice și n-au în cuprinsul lor vreun element cromatic, intervalele dintre treptele acestora sînt diatonice. De exemplu : toate intervalele din tonalitățile următoare (în varianta lor naturală) : *Do major, la minor, Sol major, mi minor, Fa major, re minor* etc.

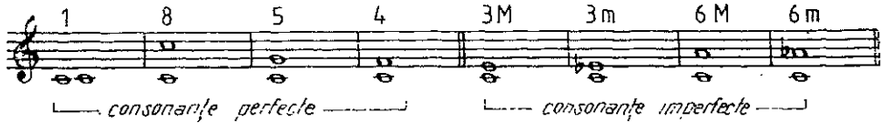
Dacă însă apare un element cromatic în ordinea diatonică a tonalității sau modului respectiv, intervalele ce se formează cu acest element (cromatic) devin implicit cromatice. De exemplu, în tonalitatea *la minor* armonic, intervalele, avînd în componență sunetul *sol diez*, sînt toate cromatice pentru această tonalitate :

70. Intervale consonante și disonante

a) După principiile armoniei tonale clasice, un interval se consideră *consonant* în cazul că cele două sunete componente — auzite simultan — produc impresia de contopire și atașare reciprocă.

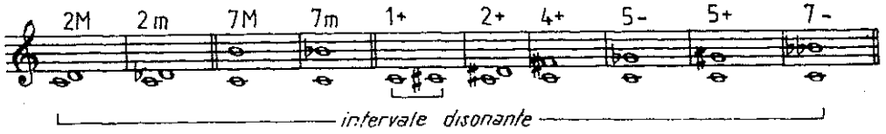
În funcție de puterea de contopire și atașare mai mare sau mai mică a celor două sunete, se disting două feluri de intervale consonante : *perfecte* și *imperfecte*.

Ca intervale *consonante perfecte* sînt considerate : p r i m a, o c t a v a, *c v i n t a* și *c v a r t a ;* iar *consonante imperfecte* terțele și sextele mari și mici.



b) În opoziție cu cel consonant, un interval se consideră *disonant* în cazul că sunetele sale componente — auzite simultan — produc impresia de respingere reciprocă.

În conceptul armoniei clasice sînt considerate *disonante :* secundele și septimele mari și mici precum și toate intervalele mărite și micșorate :



Orice interval disonant acumulează, atît în melodie cît și în armonie, o anumită tensiune și instabilitate care se cer rezolvate (liniștite) într-un interval consonant. Este principiul de bază al lucrului componistic în armonia tonală clasică, ce se aplică și în ceea ce privește rezolvarea *acordurilor disonante*.

Intervalele compuse — deci mai mari decît octava — păstrează aceeași calitate de consonanță ori disonanță ca și intervalele lor simple corespunzătoare. De exemplu :

— *nonele mari și mici* sînt *disonante* ca și secundele mari și mici,

— *undecima perfectă* este *consonantă* ca și cvarta perfectă etc.[1]

[1] Studiul complet al consonanței și disonanței intervalelor și acordurilor se face de către știința Armoniei. Trebuie precizat însă că preceptul de consonanță-disonanță, din armonia tonală clasică, s-a modificat mult în creația contemporană, căci ceea ce pentru o epocă și un stil componistic a constituit drept disonanță, pentru altă epocă și alt stil, dimpotrivă, a devenit consonanță.

Capitolul VI

RITMUL MUZICAL

71. Definirea noțiunii

În redarea operelor sale, muzica utilizează variate *intonații, nuanțe* și *culori timbrale* — toate însă impulsionate și puse în mișcare de către *ritm,* element de expresie fundamental pentru această artă. Din punct de vedere teoretic, ritmul constituie *succesiunea organizată pe plan artistic superior — creator, estetic, emoțional — a duratelor (sonorități și pauze) în compoziția muzicală.*

Cu alte cuvinte, ritmul muzical se consideră :

— factor *creator,* întrucît prezintă, din punct de vedere structural, nesfîrșite forme la dispoziția compozitorului făuritor de opere de artă care să răspundă oricăror idei și imagini componistice ;

— factor *estetic,* deoarece, subzistînd organic în melodie și armonie, care nu pot exista fără ritm, concură cu acestea la exprimarea frumosului în muzică ;

— factor *emoțional,* pentru că ia parte — împreună cu celelalte mijloace de expresie specifice muzicii — la alcătuirea imaginii și mesajului artistic purtător de sentimente, idei și expresii ce fac să emoționeze ființa umană.

72. Ritm, metru (măsură), tempo

S-a spus — în paragraful anterior — că ritmul coordonează tot ceea ce este expresie a mișcării în muzică, de aceea, noțiunea generală de ritm muzical cuprinde într-însa trei elemente :

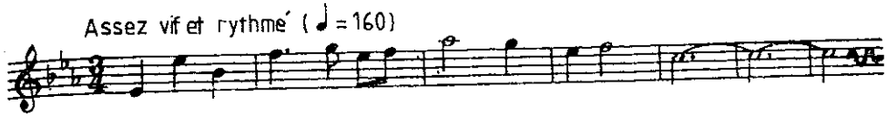
— *ritmul propriu-zis*

— *metrul* (măsura)

— *tempoul*

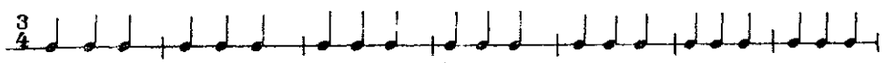
Desprinse dintr-o melodie, cele trei elemente ce compun ritmul muzical se prezintă astfel :

George Enescu, Simfonia I op. 13.



Ritmul propriu-zis = succesiunea de durate și pauze

Măsura = cadrul metric pe care se desfășoară ritmul propriu-zis



Tempoul = viteza în care se desfășoară melodia respectivă (în exemplul de mai sus redată prin expresia *foarte viu* și ritmat — circa 160 pătrimi pe minut).

Studiul formelor de structură ale ritmului propriu-zis poartă numele de *ritmică,* iar cel al măsurilor, pe cadrul cărora se desfășoară ritmul, se numește *metrică.*

Ritmica și metrica muzicală se completează cu gradele de viteză — într-un cuvînt cu *tempoul* — în care se derulează ritmul muzical și metrica sa.

Vom analiza, în continuare, componentele principale ale *ritmicii, metricii* și *tempoului muzical.*

A. RITMICA

În arta muzicală există trei mari categorii de ritmuri de la care se pornește în dezvoltarea oricăror forme ritmice, fie cît de complexe : *ritmul binar, ternar* și *eterogen.*

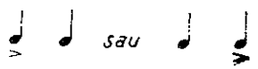
Există și o a patra categorie denumită a *ritmului liber* provenind din muzica populară ale cărei forme — prin definiție — nu se așază în tipare precise.

Toate aceste categorii se analizează și identifică în muzică prin cele două elemente componente : *formula* (figura) *și accentul ritmic.*

Formula (figura) ritmică redă modul de asociere și combinare a diferitelor durate — deci structura sau configurația ritmului — iar *accentul* are rolul de a individualiza și contura în categorii sau tipuri distincte de ritm, formula respectivă.

73. **Ritmul binar**

Formele ritmului binar pornesc de la o protocelulă alcătuită din *două durate* unitare (egale), dintre care una deține *accentul ritmic*, mai numit în teorie și *ictus*[1] :



monoritmie binară derivînd din prima celulă

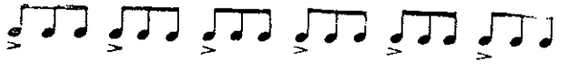
monoritmie binară derivînd din a doua celulă

Prin augmentări și subdivizări ale valorilor, apoi prin folosirea pauzelor, a punctului și legato-ului ritmic, se pot obține alte și alte formule ritmice de factură binară.

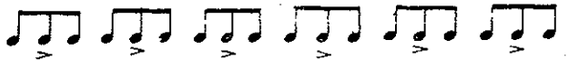
74. **Ritmul ternar**

Formele ritmului ternar pornesc de la protocelulă alcătuită din *trei durate* (egale), dintre care una deține *accentul ritmic* (se pornește de la protocelula de trei optimi pentru a se observa mai bine gruparea de tip ternar) ;

monoritmie ternară derivînd din prima celulă



monoritmie ternară derivînd din a doua celulă



[1] În limba latină *ictus*=lovitură, impact, în sens literar, accent.

monoritmie ternară derivînd din a treia celulă

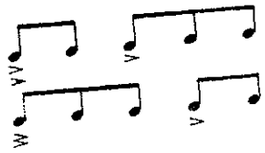
Prin augmentări, divizări și subdivizări ale valorilor, apoi prin folosirea celorlalte procedee (pauze, punct, legato etc.) se pot obține infinite formule ritmice de factură ternară.

75. **Ritmul eterogen**

Formele ritmului eterogen (asimetric) pornesc de la o protocelulă alcătuită din *cinci durate* unitare (egale), rezultînd din combinarea organică de binar și ternar (2+3 sau 3+2) avînd două accente ritmice, primul fiind accent principal, iar celălalt accent secundar :

a) formula 2+3 =

b) formula 3+2 =



monoritmie eterogenă de formula a :

monoritmie eterogenă de formula b :

Prin augmentări, divizări, subdivizări, ale valorilor, apoi prin folsirea celorlalte procedee (pauze, punct, legato etc.) se pot obține infinite formule ritmice de factură eterogenă.

Formule ritmice de structuri speciale (tipice)
Sincopa. Contratimpul. Cruza și anacruza. Ritmul în oglindă

76. **Sincopa**

După cum s-a arătat în paragrafele anterioare formulele ritmice binare, ternare și eterogene, atunci cînd sînt alcătuite din valori egale, posedă o anumită regularitate (isocronie) în apariția accentelor : din 2 în

2 valori (ritmul binar), din 3 în 3 valori (ritmul ternar), din combinația de binar și ternar (ritmul eterogen).

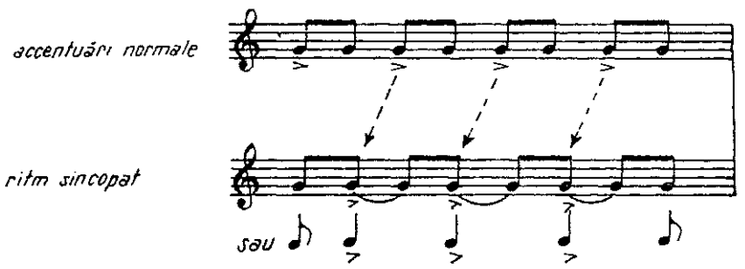
În toate aceste formule, fiecare valoare ritmică accentuată (posedînd ictus) este precedată de o valoare ritmică neaccentuată.

Dacă vom uni prin legato oricare din valorile accentuate cu cea precedentă neaccentuată — reprezentînd desigur sunete de aceeași înălțime — obținem o deplasare de accent — contrară ordinei normale de distribuire a accentelor ritmice după structura binară, ternară sau eterogenă — denumită sugestiv *sincopă*[1].

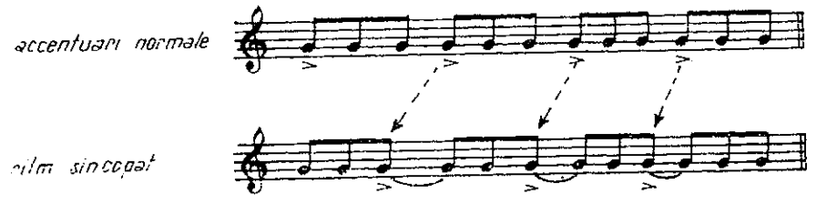
Valoarea ritmică sincopată, odată cu augmentarea ei ca durată, primește și accentul ritmic (sincopal).

Vom ilustra fenomenul pe formule alcătuite din valori de optimi, dar sincope se pot obține cu oricare alte valori : doimi, pătrimi, șaisprezecimi etc.

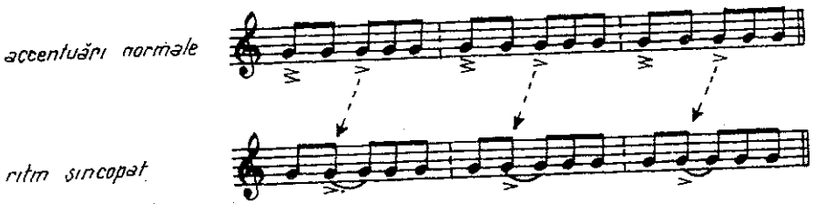
a) *sincope în ritmul binar*



b) *sincope în ritmul ternar*



c) *sincope în ritmul eterogen*



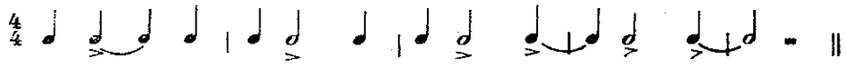
[1] În limba greacă ***sincopi***=șoc, coliziune.

Sincopele se consideră *egale* sau *omogene* în cazul că se formează din două valori de aceeași durată, spre exemplu : doime cu doime, pătrime cu pătrime, optime cu optime etc., așa cum se prezintă toate cele de mai sus, alcătuite numai cu optimi.

Sincopele se consideră *inegale* sau *neomogene* în cazul că se formează din două valori de durate diferite, spre exemplu : pătrime cu doime ; optime cu pătrime ; șaisprezecime cu optime etc.

Orice sincopă — omogenă sau neomogenă — poate fi distribuită pe timpii măsurilor sau pe părți ale timpilor. Sprijinindu-ne, vizual și mental, pe reperele măsurii (pe timpi și părți de timpi), asigurăm o mai mare precizie și siguranță execuției ritmului sincopat. Dealtfel referirea sincopei la timpii măsurii servește numai acestui scop, în realitate, ea rămîne *formulă de factură strict ritmică*.

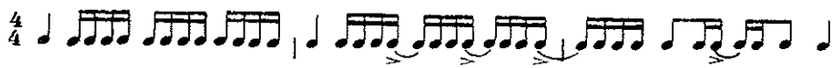
sincope pe timpi în măsura $\frac{4}{4}$:



sincope pe jumătăți de timpi

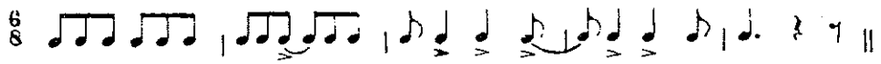
sincope pe treimi de timpi

sincope pe sferturi de timpi

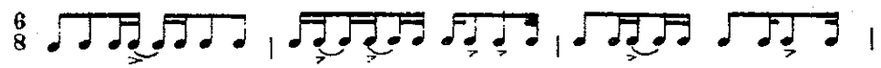


Sincope pe cincimi de timpi

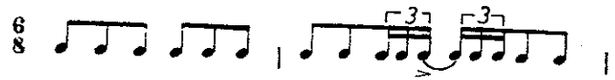
Sincope de timpi în măsura $\frac{6}{8}$



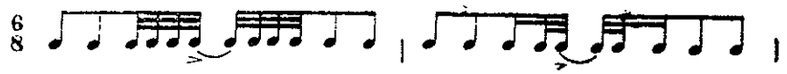
Sincope de jumătăți de timpi



Sincope pe treimi de timpi



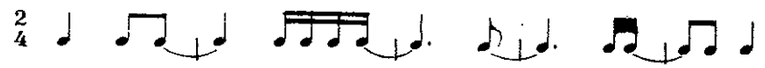
Sincope pe sferturi de timpi



Sprijinul execuției sincopate pe timpii măsurii sau a părților de timpi devine și mai necesar în cazul sincopelor inegale (neomogene). De exemplu :

— *sincope inegale neînscrise în măsură*
(prezintă imprecizie în execuție :

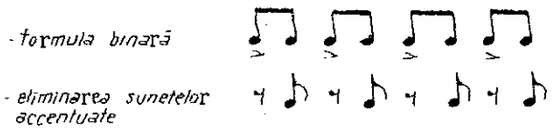
— aceleași sincope înscrise în măsură (prezintă mai multă siguranță în execuție) :



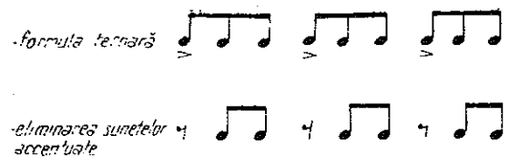
77. Contratimpul

Eliminarea sunetelor *periodic accentuate* dintr-un desen ritmic și înlocuirea lor cu pauzele corespunzătoare generează *ritmul în contratimpi :*

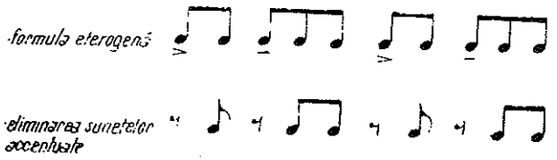
— *contratimp în ritm binar :*



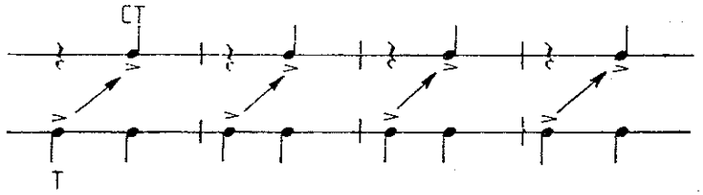
— *contratimp în ritm ternar :*



— *contratimp în ritm eterogen :*



Mai sus, contratimpul a fost exemplificat la o voce, cum se întîlnește mai rar în unele melodii. Forma completă a contratimpului se obține însă în piesele la două sau mai multe voci : o voce execută formula cu accente normale (timpii), iar cealaltă — sau celelalte — formula cu contratimpii :



Așadar, pentru a se realiza ritmul în contratimpi, se cer două condiții :

— înlocuirea prin pauze a valorilor accentuate să se facă periodic (izocron) :

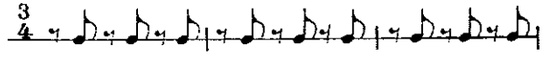
— înlocuirea să se facă de cel puțin două ori, pentru a nu se confunda cu anacruza precedată de o pauză, formula ritmică de altă factură.

Ca și sincopele, formula de contratimpi poate fi repartizată pe timpii măsurii sau pe părți ale acestora.

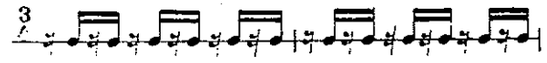
De exemplu (în măsura $\frac{3}{4}$) ;

— *contratimp pe timpi*

— *contratimp pe jumătăți de timpi*



— *contratimp pe sferturi de timpi*



Uneori se pot reuni, într-un efect expresiv aparte, contratimpul și sincopa *(contratimpul sincopat)*. De exemplu :

*
* *

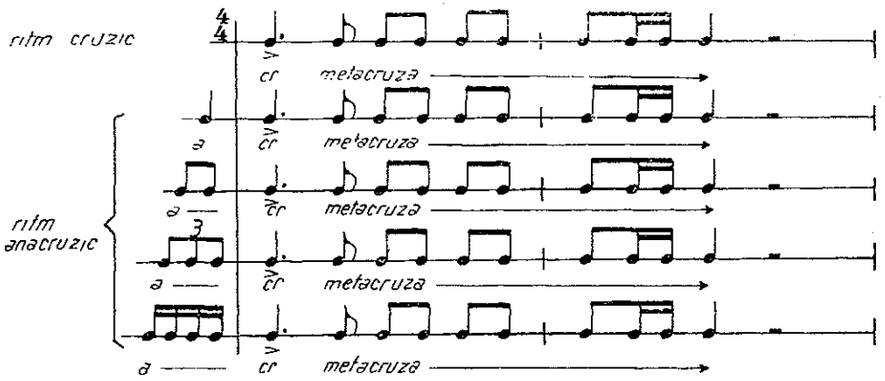
Atît sincopa cît și contratimpul se întîlnesc în muzica de diferite stiluri și genuri a tuturor timpurilor, cu precădere însă ambele formule se utilizează ca elemente expresive principale în muzica de jazz, unde sînt nelipsite. În această muzică, instrumentul solistic realizează sincopele, iar percuția, contrabasul și uneori pianul sistemul de accente periodice.

78. **Cruza și anacruza ritmică**

Formula de ritm *cruzic* se numește astfel, întrucît începe printr-o valoare *accentuată*.

Spre deosebire de aceasta, formula de ritm *anacruzic* începe printr-una sau mai multe valori *pregătitoare* ale accentului.

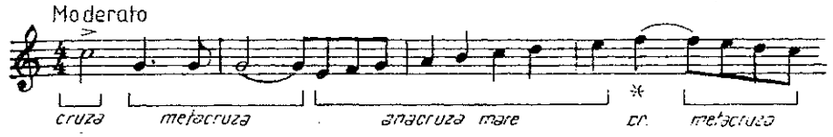
După efectuarea accentului, în ambele cazuri urmează de regulă un pasaj ce reprezintă destinderea (rezolvarea) după accent sau, în termeni specifici, *metacruza* :



În muzică, predominante sînt ritmurile anacruzice, fiind mai liniștite și mai domoale pe plan expresiv, pe cînd cele cruzice sînt ritmuri tăioase, viguroase, incisive, de aceea se cer folosite cu economie și atunci cînd conținutul emoțional al lucrărilor o cere.

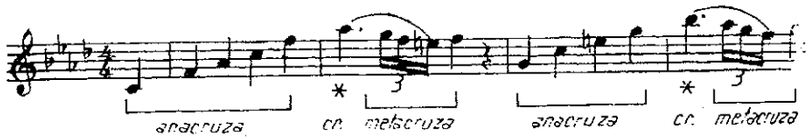
Ritm cruzic urmat de o formulă anacruzică

R. Wagner
„Maeștrii cîntăreți"



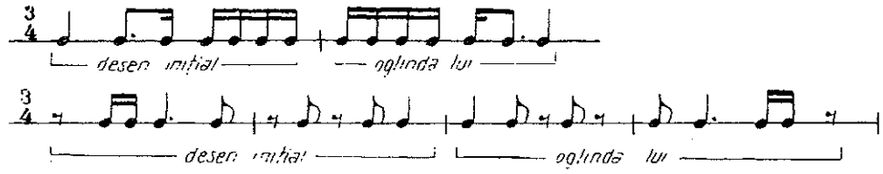
— *Ritm anacruzic*

L. van Beethoven
„Sonata pentru pian" op. 2, nr. 1



79. **Ritmul în oglindă** (recurent)

În diverse timpuri, compozitorii au preluat din cîntul popular ritmul numit „în oglindă", care constă din prezentarea în formă recurentă (de la dreapta spre stînga) a unui desen ritmic oarecare :



Ritmul a primit acest nume, întrucît a doua formulă reprezintă reflectarea ca într-o oglindă (față-n față) a primei formule, de aceea configurațiile structurale ale desenului inițial se prezintă inversate în oglinda sa.

Efectul artistic al ritmului în oglindă rezultă din contrastul celor două structuri recurente, fiind mai evident dacă se realizează prin formule ritmice restrînse, ca în cîntul popular.

B. METRICA

În metrica muzicală se disting două componente : *timpul* și *măsura*, amîndouă constituind repere importante pentru măsurarea și execuția corectă a ritmului muzical, oricît de complicate forme ar prezenta acesta.

80. Noțiunea de „timp" metric

Timpul constituie reperul metric principal, pe baza lui diferitele valori ritmice pot fi comparate unele cu altele ca durată, legîndu-se în formule ritmice inteligibile. El poate fi asemuit în natură cu o mișcare scurtă sau un gest ce se repetă *la intervale egale*, avînd deci caracter *periodic*.

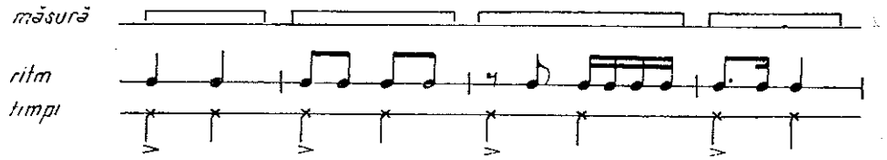
După importanța și locul pe care-l ocupă în organizarea metrică, *timpul* este de două feluri : *accentuat* și *neaccentuat*. Unui timp accentuat îi urmează unul sau mai mulți timpi neaccentuați.

De reținut să accentuarea timpilor rămîne doar virtuală (presupusă), în execuție însă nu trebuie să se producă fiind antiartistică.

81. Noțiunea de măsură

Măsura este o grupare distinctă de timpi accentuați și neaccentuați ce se *succed periodic*, o măsură cuprinzînd desenul ritmic dintre un timp accentuat și următorul timp *la fel de accentuat*.

Din punct de vedere grafic, spațiul unei măsuri se delimitează prin bare verticale, denumite, pentru rolul lor, *bare de măsuri :*



Felul măsurii se redă la începutul piesei muzicale printr-o relație cifrică în care *numărătorul* indică numărul timpilor ce conține măsura respectivă, iar *numitorul* valoarea ritmică ce se execută la un timp. De exemplu :

$\frac{2}{4}$ { măsură de 2 timpi / la fiecare timp se execută o pătrime

$\frac{6}{8}$ { măsură de 6 timpi / la fiecare timp se execută o optime

82. Clasificarea măsurilor muzicale

După cum servesc drept cadru pentru ritmul de o categorie sau alta, măsurile utilizate în muzică pot fi :

— măsuri pentru ritmurile *binare* (de 2 și 4 timpi)

— măsuri pentru ritmurile *ternare* (de 3, 6, 9 și 12 timpi)

— măsuri pentru ritmurile *eterogene* (de 5, 7, 8 9, 10, 11 etc. timpi)

O altă clasificare a măsurilor se face după *numărul timpilor accentuați* din componența lor, în care caz pot fi :

— *măsuri simple*, cele care posedă un singur timp accentuat (măsurile de 2 și 3 timpi)[1] ;

— *măsuri compuse*, cele care posedă doi sau mai mulți timpi accentuați, fiind rezultatul reunirii a două sau mai multe măsuri simple (măsurile de 4, 5, 6, 7 etc. timpi).

Acestea din urmă se subdivid, la rîndul lor, în :

— măsuri compuse *omogen* (cele de 4, 6, 9 și 12 timpi)

— măsuri compuse *eterogen* (cele de 5, 7, 8, 9, 10, 11 etc. timpi)

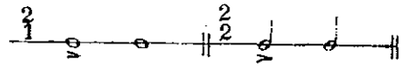
Ritmurile *binare și ternare* se desfășoară pe cadrul măsurilor *simple* și *cele compuse omogen ;* iar cele *eterogene* pe cadrul măsurilor *compuse eterogen*.

83. Metrica ritmurilor binare

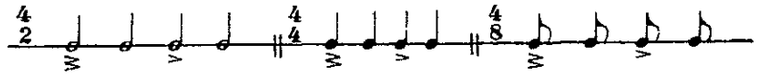
Ritmurile de factură binară folosesc măsurile de 2 și 4 timpi, mai răspîndite în creație fiind cele care au ca unitate de timp : doimea, pătrimea și optimea.

Măsurile de 2 timpi posedă un singur timp accentuat

În literatura muzicală preclasică se folosea și măsura $\frac{2}{1}$ numită și *alla breve mare*, spre deosebire de măsura $\frac{2}{2}$ care rămîne *alla breve mică :*



Măsurile de 4 timpi posedă doi timpi accentuați, dintre care primul deține accentul metric principal :



[1] Cu totul excepțional se folosesc și măsurile de *un timp :* $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$

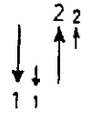
84. Tactarea măsurilor de factură binară

Măsurile de 2 timpi

În practica solfegistică,[1] pentru tactarea măsurilor de 2 timpi se folosesc *trei scheme*, fiecare schemă fiind în funcție de viteza (tempoul) în care se derulează piesa muzicală.

— în tempourile moderate, tactarea normală cu toți timpii

— în tempourile foarte lente, tactare excepțională cu timpii divizați

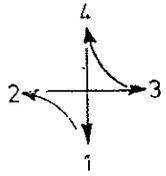


— în tempourile foarte repezi, tactare excepțională cu timpii concentrați într-o singură mișcare („in uno").

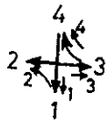
Măsurile de 4 timpi

Pentru măsurile de 4 timpi se utilizează în tactare, două scheme :

— în tempourile moderate și repezi, tactare normală cu toți timpii :



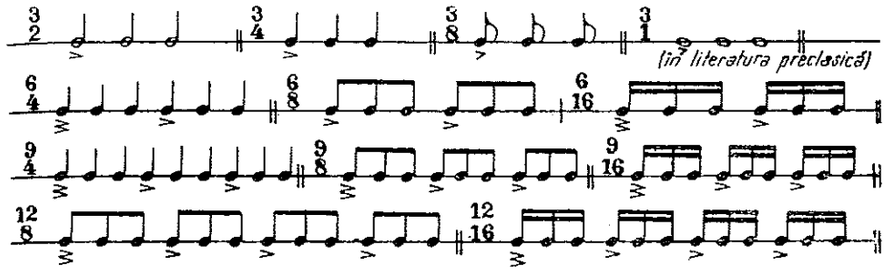
— în tempourile foarte lente, tactare excepțională cu timpii divizați :



[1] Trebuie să facem o distincție netă între a bate (tacta) o măsură oarecare, așa cum cere școala solfegistică, și a dirija o piesă muzicală, gestul dirijoral fiind în funcție de mulți alți factori izvorînd din redarea cît mai sugestivă, în interpretare, a conținutului operelor de artă. (În limba latină *tactus*=tact, bătaie, cadență, măsură).

85. Metrica ritmurilor ternare

Ritmurile de factură ternară folosesc măsurile de 6, 9 și 12 timpi, mai răspîndite, în creație, fiind următoarele :



86. Tactarea măsurilor de factură ternară

Măsurile de 3 timpi

Pentru măsurile de 3 timpi se utilizează, în funcție de tempo, trei scheme de tactare :

— în tempourile moderate, tactare normală cu toți timpii :

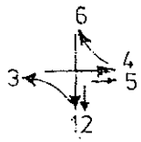
— în tempourile foarte lente, tactare excepțională cu timpii divizați :

— în tempourile foarte repezi, tactare excepțională cu timpii concentrați într-o singură bătaie („in uno").

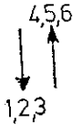
Măsurile de 6 timpi

Pentru măsurile de 6 timpi, se utilizează două scheme de tactare :

— în tempourile lente, tactare normală cu toți timpii :



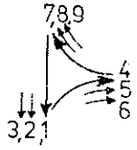
— în tempourile moderate și repezi, tactare excepțională cu timpii concentrați în două bătăi („in due battute") :



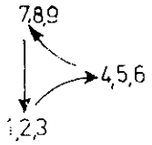
Măsurile de 9 timpi

Pentru măsurile de 9 timpi, se utilizează două scheme de tactare :

— în tempourile lente, tactare normală cu toți timpii :



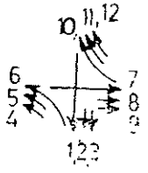
— în tempourile moderate și repezi, tactare excepțională cu concentrarea timpilor în 3 bătăi („in tre battute") :



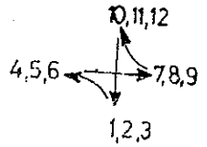
Măsurile de 12 timpi

Pentru măsurile de 12 timpi, se utilizează două scheme de tactare :

— în tempourile lente, tactare normală cu toți timpii (în 12 bătăi) :

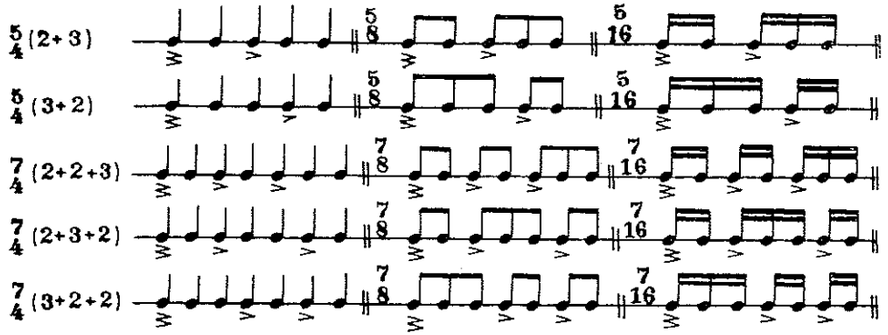


— în tempourile moderate și repezi, tactare excepțională, prin concentrarea timpilor în patru bătăi („in quattro battute") :



87. Metrica ritmurilor eterogene

Ritmurile de factură eterogenă folosesc un număr mult mai variat de măsuri decît cele de factură binară și ternară, cele mai răspîndite fiind măsurile de 5 și 7 timpi, în aspectele următoare :

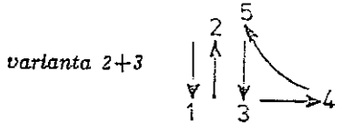


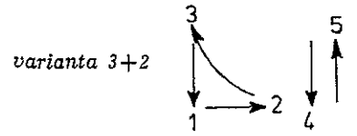
88. Tactarea măsurilor de factură eterogenă

Măsurile de 5 timpi

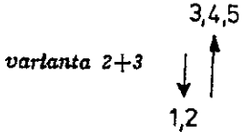
Pentru măsurile de 5 timpi, în funcție de tempo, se utilizează două scheme de tractare ;

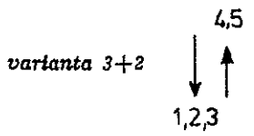
— în tempourile moderate și lente, tactare normală, cu toți timpii :





— în tempourile repezi, tactare excepțională, cu timpii concentrați în două bătăi inegale („in due battute"), una dintre acestea fiind alungită (cea care reprezintă metrul ternar) :

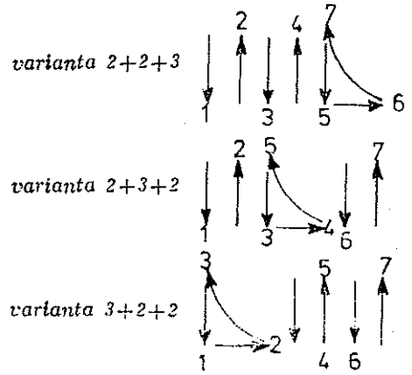




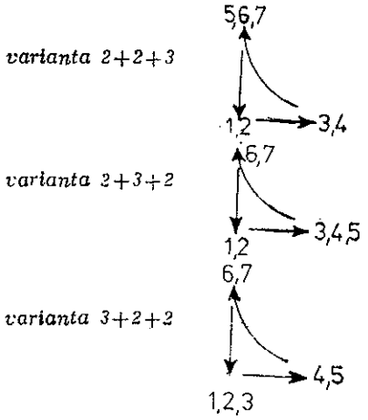
Măsurile de 7 timpi

Pentru măsurile de 7 timpi se utilizează două sisteme de tactare :

— în tempourile lente, tactare normală cu toți timpii :



— în tempourile moderate și repezi, tactare excepțională, cu timpii concentrați în trei bătăi („in tre battute") dintre care una alungită (cea care reprezintă metrul ternar) :



C. TEMPOUL MUZICAL

89. Generalități. Noțiunea de tempo

Gradul de mișcare sau viteza în care se desfășoară orice piesă muzicală a primit numele de *tempo*. El constituie unul din factorii de o importanță deosebită pentru actul interpretării artistice. În fapt, nimic nu denaturează interpretarea unei piese muzicale ca un tempo greșit, în neconcordanță cu concepția celui ce a compus-o, sau cu caracterul acesteia.

Tempoul muzical se redă în scris prin mijlocirea unor termeni provenind din limba italiană și avînd o răspîndire universală — care, după efect, sînt de două feluri :

— termeni indicînd o mișcare *constantă*

— termeni indicînd o mișcare *permanent variabilă*, numiți și termeni *agogici*.

Acești termeni se trec la începutul piesei muzicale ori pe parcurs și sînt sau nu însoțiți de indicația metronomică. Dacă un termen de mișcare este însoțit și de indicația metronomică, acesta exprimă cît se poate de fidel viteza în care compozitorul a gîndit să se execute lucrarea sa.

De exemplu :

Adagio (♩ = 52), *Moderato* (♩ = 80), *Vivace* (𝅗𝅥. = 152)

90. Termenii principali indicînd o mișcare constantă

Limba italiană (termeni consacrați)	Indicația metronomică aproximativă	Limba română
		a) *Mișcările rare*
	M.M.	
Largo	40—46	larg, foarte rar
Lento	46—52	lent, lin, domol
Adagio	52—56	rar, așezat, liniștit, comod
Larghetto	56—63	**rărișor**
		b) *Mișcările mijlocii*
Andante	63—66	„mergînd", potrivit de rar, liniștit
Andantino	66—72	ceva mai repede decît Andante
Moderato	80—92	moderat, potrivit
Allegretto	104—112	repejor, puțin mai rar decît Allegro
		c) *Mișcările repezi*
Allegro	120—138	repede
Vivace	152—168	iute, viu
Presto	176—192	foarte repede
Prestissimo	200—208	cît se poate de repede

91. Termenii mișcărilor gradate sau progresive (termeni agogici)

Răsărirea treptată

allargendo (allarg). = lărgind, rărind mișcarea
rilasciando = relaxînd, slăbind, cedînd
rallentando (rall.) = rărind treptat mișcarea, încetinind
ritardando (ritard). = întîrziind (rărind) mișcarea
ritenuto (rit.) = reținînd, întîrziind
slargando (slarg.) = lărgind, rărind din ce în ce mai mult mișcarea
slentando = întîrziind
strascinando = tărăgănînd, trăgînd de timp (de mișcare)

Accelerarea treptată

accelerando (accel.) = accelerînd mișcarea, iuțind
affretando (affret.) = grăbind, iuțind
incalzando = zorind, însuflețind, iuțind
precipitando = precipitînd, grăbind mișcarea
stretto = îngustînd, strîmtînd mișcarea, iuțind
stringendo = strîngînd mișcarea, grăbind

Pentru revenirea la tempoul inițial

a tempo
tempo primo (tempo I)
come prima
al rigore del tempo

În cazul că o lucrare trebuie să se execute într-o *mișcare liberă*, ce se lasă la aprecierea interpretului, se utilizează expresiile :

senza tempo = fără tempo precis
a piacere = după plăcere
ad libitum = după voie, liber
rubato = tempo liber

Efectul tuturor gradelor de mișcare poate fi augmentat sau diminuat prin expresiile următoare :

assai = foarte (Allegro assai = foarte repede)
molto = mult
meno = mai puțin
un poco = cu puțin
poco a poco = puțin cîte puțin
troppo = foarte
non troppo = nu prea mult
piu = mai

92. Tempoul muzical și actul interpretării artistice

Cu toate că există — după cum s-a arătat înainte — destule expresii care să redea variatele aspecte ale tempoului muzical, trebuie precizat că efectul tempoului este indisolubil legat de conținutul, ideile, stările sufletești și fondul emoțional al operei de artă ce nu pot fi redate în întregime prin vreo expresie oarecare, totul depinzînd de înțelegerea, simțirea și temperamentul artistului interpret. Nici execuția mecănică, rigidă — „la metronom" — a pieselor nu poate fi considerată artistică, în muzică existînd grade (trepte) ale mișcării extrem de fine și de mare subtilitate ce nu suportă încadrarea lor într-un mers ca de ceasornic.

Pe de altă parte, în muzica veche, existînd puține indicații de tempo — sau chiar de loc — rămîne pe seama interpretului de a le trata corect prin cunoașterea în profunzime a stilului și caracterului pieselor respective, a mijloacelor melodice, armonice ori polifonice întrebuințate, a liniilor și planurilor dinamice etc., care toate, se află în strînsă legătură cu adevăratul tempo muzical.

Capitolul VII

TONALITATEA

93. Scurtă prezentare istorică

Creaţia muzicală universală — după stilul şi mijloacele de lucru utilizate — cuprinde următoarele mari epoci (în limite aproximative) :

între 1450—1600 = *Renaşterea*

între 1600—1750 = *Barocul*

între 1750—1830 = *Clasicismul*

între 1830—1900 = *Romantismul*

între 1900 — şi prezent = *Muzica modernă* cu stilurile ei variate cuprinzînd lucrările tonale evoluate, atonale, neo-modale etc.

Tonalitatea — concept de creaţie elaborat şi promovat de arta muzicală cultă — urmează polifoniei vocale a *Renaşterii* bazată pe scrierea plurimodală (în mai multe moduri), ce a fost în uz pînă la sfîrşitul sec. XVI.

Ultima mare lucrare în acest stil este „Missa Papae Marcelli" compusă de cel mai de seamă reprezentant al stilului şi epocii respective Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594).

Concepţia de lucru : suprapuneri de mai multe linii melodice modale destinate mai ales vocilor (viziune componistică orizontală).

În perioada *Barocului* (sec. XVII—XVIII), muzica instrumentală ia un avînt fără precedent şi odată cu ea noul stil de lucru — stilul armonic şi polifonic — bazat pe *tonalitate*. În practica componistică, datorită, printre altele, şi temperanţei sonore, locul sistemului plurimodal renascentist este luat acum de majorul şi minorul tonal, ambele putîndu-se transpune pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice. Aşa se face că, în perioada de vîrf a Barocului, la Johann Seb. Bach (1685—1750), atît lucrările sale de factură polifonică şi, mai cu seamă, cele de factură armoică (omofonă), erau deja aşezate pe temelii funcţionale tonale.

Cu autoritatea sa componistică atît de covîrşitoare, Bach deschide definitiv drumul tonalităţii şi o impune în circuitul universal de creaţie, mai ales prin cunoscuta sa lucrare „Das wohltemperierte Clavier" („Clavecinul bine temperat"), scriind preludii şi fugi în toate cele 24 tonalităţi majore şi minore care alcătuiesc sistemul.

Clasicismul muzical prin Haydn, Mozart şi Beethoven va generaliza conceptul tonal în toate compartimentele, inclusiv în cele privind formele (arhitectura) lucrărilor, urmînd ca, mai tîrziu, creaţia *romantică* să-i adauge — într-un proces evolutiv firesc — noi şi noi capacităţi expresive.

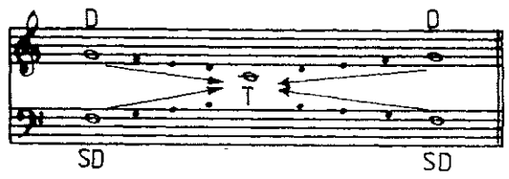
Utilizată şi azi în *creaţia modernă* — desigur în aspecte mult evoluate — tonalitatea rămîne un impunător concept de creaţie, constituind, totodată, *sistemul teoretic cel mai închegat*, mai unitar şi mai complet formulat, de la care se poate porni pentru înţelegerea oricărui alt sistem intonaţional folosit în muzică.

Pentru definirea conceptului muzical de creaţie denumit „tonalitate" se cer precizate următoarele noţiuni : *tonalitate propriu-zisă, gamă, mod* şi *acord*.

94. Noţiunea de tonalitate

Din punct de vedere teoretic, *prin tonalitate se înţelege un ansamblu de funcţii şi relaţii componistice bazate pe gravitatea sunetelor faţă de un centru denumit tonică şi pe subordonarea lor triadei armonice fundamentale : tonică, dominantă şi subdominantă (triada tonală).*

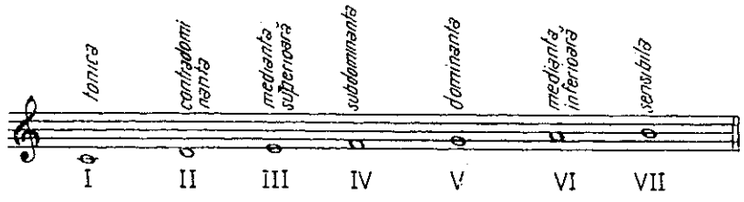
Schematic, relaţiile de gravitate funcţională a sunetelor în jurul tonicii, se prezintă astfel :



Funcţia de tonică (centru gravitaţional) poate fi îndeplinită, după caz, de oricare dintre cele 12 sunete ale scării cromatice, de unde şi varietatea tonalităţilor utilizate în creaţia muzicală.

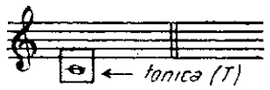
95. Funcţiile sunetelor în tonalitate

În creaţiile muzicale tonale sunetele constituie un angrenaj de funcţii specifice grupate în jurul tonicii — centrul de gravitare. Ele decurg din rolul ce li se atribuie în realizarea *armonică* a operei de artă avînd fiecare funcţie o denumire proprie aşa cum se arată mai jos (în ordinea treptelor gamei tonalităţi Do major) :

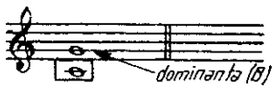


Explicația teoretică a denumirii funcțiilor în tonalitatea
Do major (C dur) (în ordinea importanței)

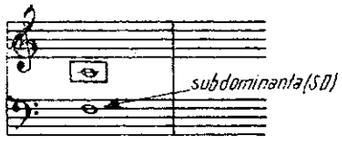
Treapta I, *tonica*, îndeplinește funcția principală în sistem, de la ea își ia numele întreaga tonalitate, de tonică fiind atrase gravitațional toate celelalte trepte tonale. Pe tonică se stabilește repausul cadențial definitiv (cadență perfectă) :



Treapta V, *dominanta*, reprezintă cea mai importantă funcție după tonică. Ea se află la o cvintă perfectă superioară față de tonică. Oprirea (cadențarea) pe dominantă este suspensivă (instabilă), denumită din această cauză *semi-cadență :*

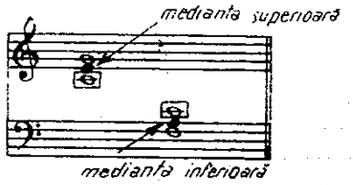


Treapta IV, *subdominanta* (dominanta de jos) — cu aproape aceeași importanță ca și dominanta — se află la o cvintă inferioară față de tonică. Ea precede un element de repaus (dominanta) și servește la pregătirea lui.

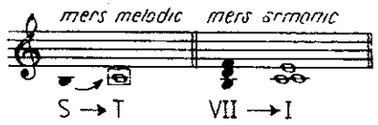


Treapta II, *contradominanta* (dominanta dominantei) se află la o cvintă superioară față de dominantă, în sfera căreia este adesea antrenată în drumul său spre tonică :

Treptele III și VI, prima — *mediantă superioară* este situată în acordul tonicii între tonică și dominantă, iar a doua — *mediantă inferioară* — între subdominantă și tonică.



Treapta VII — *sensibila*, funcție specific tonală, are mersul obligatoriu și atracția melodico-armonică cea mai puternică spre tonică :



Cu toate că aceste funcții derivă din rolul pe care diferitele trepte (sunete) îl au în realizarea armoniei tonale, ele se extind și asupra liniei melodice, melodia tonală fiind proiectarea la o singură voce a relațiilor decurgînd din armonie.

Din aceasta rezultă necesitatea imperioasă pentru orice muzician de a sesiza și recunoaște funcțiile armonice posibile ale oricărui sunet component al melodiei tonale, chiar și în cazul că în partitură, nu avem realizarea armonică.

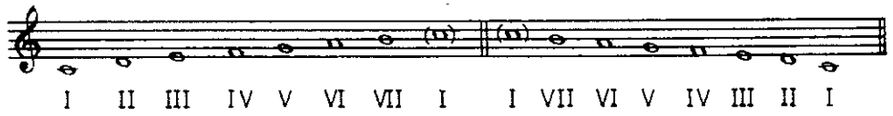
96. Noțiunea de gamă

Orînduirea treptată — ascendentă și descendentă — a sunetelor ce compun o tonalitate, începînd cu primul sunet (tonica) și terminînd cu repetarea lui la octavă, poartă numele de gamă.

Ca *trepte principale* în gama tonală sînt socotite : treapta I (tonica) ; treapta V (dominanta) și treapta IV (subdominanta). Pe acestea se reazimă întreaga construcție armonică a tonalității.

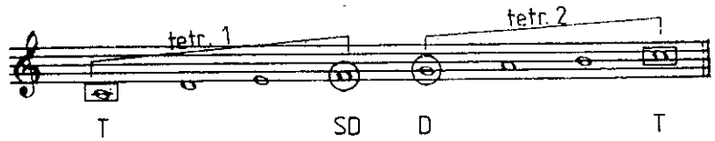
Celelalte trepte (II, III, VI și VII) sînt considerate *secundare*, avînd funcții de mai mică importanță în sistem.

Ordinea treptelor în gamă se consideră totdeauna de sens ascendent : gama tonalității Do major



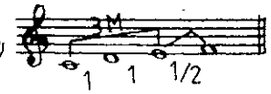
97. Tetracordul

Orice gamă tonală se divide în două tetracorduri, la limitele fiecărui tetracord aflîndu-se una din treptele principale : *tonica* (tr. I), *subdominanta* (tr. IV), *dominanta* (tr. V) :

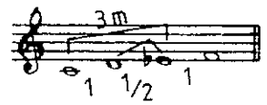


La gamele tonale întîlnim următoarele *patru feluri de tetracorduri*

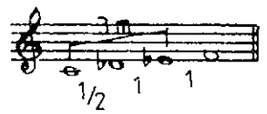
- *tetracordul major (cu semitonul la vîrf)* — *se întîlnește în gamele majore naturale, armonice, melodice și în gamele minore melodice*



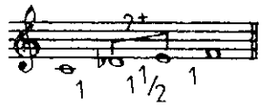
- *tetracordul minor (cu semitonul la mijloc)* — *se întîlnește în gamele minore naturale, armonice și melodice precum și în gamele majore melodice*



- *tetracordul frigic (cu semitonul la bază)* — *se întîlnește în gamele minore naturale și cele majore melodice*



- *tetracordul armonic (cu secundă mărită la mijloc)* — *se întîlnește în gamele majore și minore armonice*



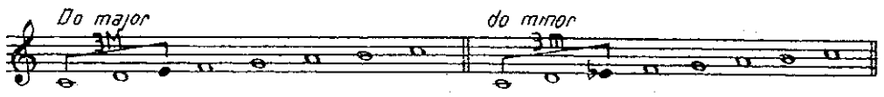
98. Noțiunea de mod

Relațiile intervalice în care se află sunetele (treptele) unei totalități față de tonică — punctul său central — poartă numele de mod.

Din aceste relații ale treptelor față de tonică rezultă un anumit fel (mod) de organizare internă a sunetelor tonalității, concretizat — în cele din urmă — prin ordinea în care se succed tonurile și semitonurile în gamă :

Există două feluri de relații modale în tonalitate : relații de *mod major* și de *mod minor*, determinate de poziția treptei a III-a față de tonică, numită din această cauză, *treaptă modală principală.*

Dacă treapta a III-a, se află la interval de *terță mare* față de tonică, modul tonalității este *major*, iar dacă aceeași treaptă se află la interval de *terță mică* față de tonică, modul tonalității este minor :



99. Variantele modale ale majorului și minorului tonal

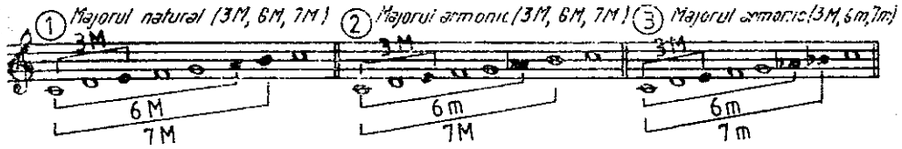
Fiecare stare modală a tonalității are trei variante :

a) majorul *natural, armonic* și *melodic*

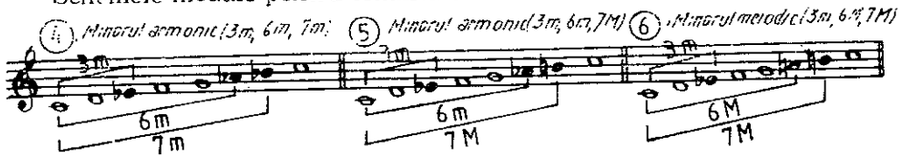
b) minorul *natural, armonic* și *melodic*

Variantele armonice și melodice ale majorului și minorului natural se stabilesc prin poziția treptelor VI și VII față de tonică, conform schemei de mai jos, din care cauză acestea se consideră *trepte modale secundare.*

Schemele modale pentru tonalitatea *Do major*



Schemele modale pentru tonalitatea *do minor*



În literatură se mai întîlnește încă o variantă a minorului melodic numită *minorul lui Bach*, fiind utilizată în creația acestui renumit compozitor, variantă care păstrează și în coborîre structura *gamei melodice ascendente :*

Dintre variantele majorului și minorului, în creația tonală cele mai utilizate forme modale sînt : *majorul natural* (schema 1) ; *minorul armonic* (schema 5 și *minorul melodic* (schema 6).

Celelalte variante — majorul armonic și melodic, precum și minorul natural — provenind din creația populară, se întîlnesc mai rar în literatura muzicală tonală.

Acestea păstrează chiar și în tonalitate caracterul lor popular, fiind mai proprii tratării după armonia specifică genului, armonia modală.

Pentru redarea prescurtată a unei tonalități și a modului ei se utilizează *litere majuscule*, în cazul tonalităților majore, și *litere minuscule*, în cazul tonalităților minore. De exemplu :

tonalitatea *do major* = *Do*
tonalitatea *do minor* = *do*
tonalitatea sol major = *Sol*
tonalitatea *sol minor* = *sol*

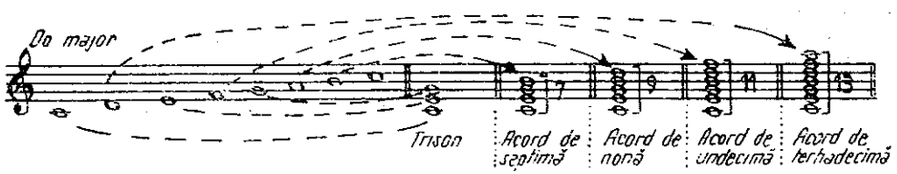
100. Noțiunea de acord

În sens general, prin *acord* se înțelege *efectul sonor produs de mai multe sunete emise simultan (concomitent).*

În conceptul dedus din tonalitate, deci în sens mai restrîns, *acordul este o organizare armonică (verticală) rezultînd din suprapunerea a cel puțin 3 sunete diferite așezate la interval de terțe.*

Intervalul organizator al acordurilor tonale este, așadar, terța mare și mică pe baza căruia se pot forma, prin suprapunere, acordurile de 3, 4, 5, 6 și 7 sunete :

„Gamă" — siteza *melodică* a tonalității.



„Acordurile" — sinteza armonică a tonalității.

Dintre acestea, mai importante pentru creația tonală sînt primele trei feluri de acorduri : trisonul, acordul de septimă și acordul de nonă.

Forma și structura respectivelor acorduri depinde de tonalitatea și treptele pe care acestea se formează.

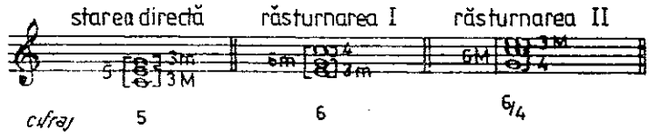
101. Studiul acordului de 3 sunete (trisonului) în gamele tonale

Acordul de 3 sunete (trisonul) este alcătuit dintr-un *sunet fundamental, terța* și *cvinta acestuia.* El este cel mai utilizat acord în creația tonală clasică.

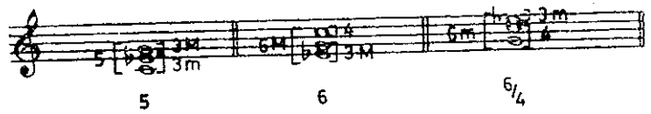
Există patru forme de structură ale trisonului : *major, minor, mărit* și *micșorat.*

Fiecare dintre aceste acorduri poate fi utilizat în trei aspecte : *stare directă* (cu sunetul fundamental în bas) ; *răsturnarea I* (cu terța în bas) și *răsturnarea II* (cu cvinta în bas). În cifrajul armonic se utilizează următoarele coduri : 5 = starea directă ; 6 = răsturnarea I și $\frac{6}{4}$ = răsturnarea II.

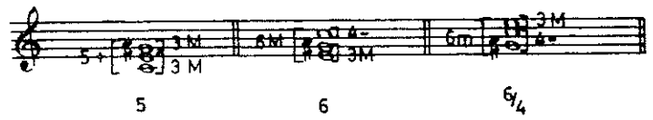
Acordul (trisonul) *major*



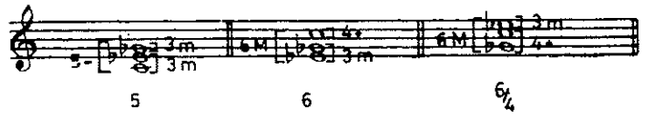
Acordul (trisonul) *minor*



Acordul (trisonul) *mărit*[1].



Acordul (trisonul) *micșorat*



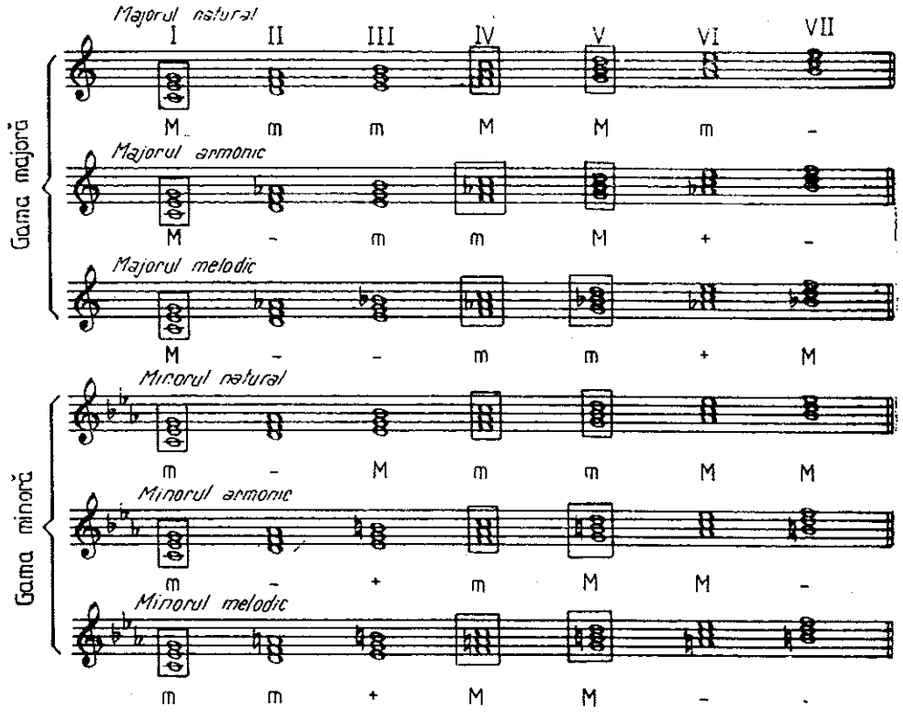
Dintre aceste specii ale acordului de 3 sunete (trisonului) acordul major și cel minor, sînt *consonante ;* iar acordul *mărit* și cel *micșorat* sînt *disonante.*

102. Structurile acordului de 3 sunete (trisonului) în gama majoră și cea minoră

Cu semnele : M (acord major), m (acord minor, + (acord mărit), și — (acord micșorat), vom marca felul trisonurilor ce se formează pe fiecare dintre treptele gamelor majore și minore tonale, a căror cunoaștere

[1] Răsturnările trisonului mărit apar numai în scris, întrucît auditiv acordul rămîne același și în răsturnări (2 terțe mari suprapuse).

înseamnă a sesiza fondul armonic expresiv al fiecăreia dintre variantele acestor game :



Formarea tonalităților majore și minore cu diezi și cu bemoli în armură

Principiul componistic fundamental generator de varietate în cadrul creației tonale — afirmat de Johan Seb. Bach în „Clavecinul bine temperat" — constă în transpunerea majorului și minorului, cu variantele lor, pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice, obținîndu-se, în acest fel, cele 24 tonalități care alcătuiesc sistemul (12 tonalități majore și 12 tonalități minore).

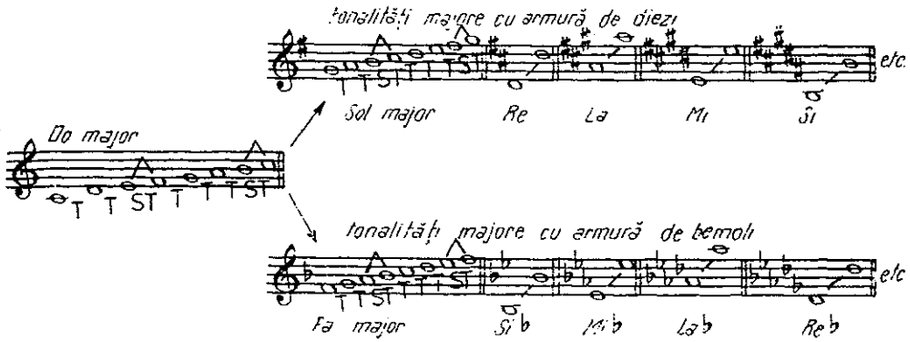
103. Formarea tonalităților majore pe alte sunete

Pentru formarea tonalităților majore pe alte sunete, se pleacă de la structura gamei model *Do major* natural, în care tonurile și semitonurile se succed în ordinea : *ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton.*

Prin transpunerea exactă a acestei formule modale prototip pe alte tonici (centre sonore), se obțin noi tonalități de mod major.

Alterațiile care apar în construcția (constituirea) noii tonalități se trec la cheie, formînd *armura* tonalității respective.

Ordinea în care se construiesc și apar tonalitățile majore urmează principiul succesiunii din cvintă în cvintă perfectă (ordinea naturală pitagoreică) :



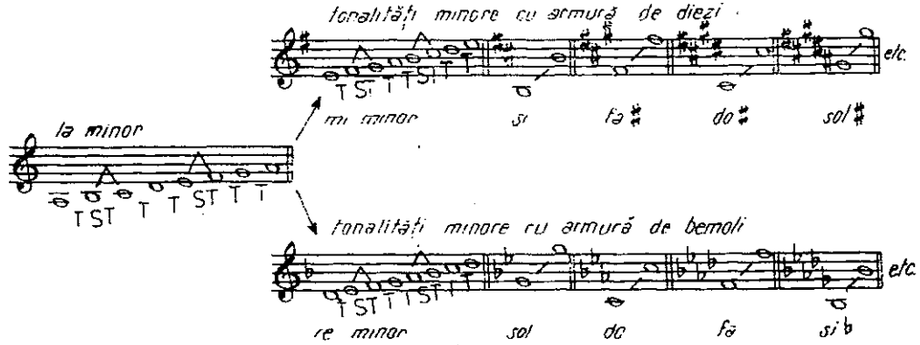
104. Formarea tonalităților minore pe alte sunete

Pentru formarea tonalităților minore pe alte sunete se pleacă de la structura gamei model *la minor natural*, în care tonurile și semitonurile se succed în ordinea : *ton, semiton, ton, ton, semiton, ton, ton.*

Prin transpunerea exactă a acestei formule modale prototip pe alte tonici (centre sonore), se obțin noile tonalități de *mod minor.*

Alterațiile care apar în constituirea noii tonalități se trec la cheie, alcătuind *armura* tonalității respective.

Ordinea în care se construiesc și apar tonalitățile minore — ca și cele majore — urmează principiul succesiunii din cvintă în cvintă perfectă (ordinea naturală pitagoreică) :



Raporturile ce se stabilesc între tonalităţi

În compoziţie, tonalităţile intră în raporturi unele cu altele pe diverse planuri şi în diferite situaţii, precum : tonalităţi *relative* (paralele), *omonime* şi *enarmonice*.

Se studiază de asemenea în acest cadru *gradul de apropiere şi depărtare* dintre diferitele tonalităţi.

105. Tonalităţi relative

Sînt considerate relative sau paralele două tonalităţi alcătuite din acelaşi material sonor, dar deosebite prin tonică şi mod. Fiecare tonalitate majoră are relativa sa minoră situată la o terţă mică inferioară şi invers : fiecare tonalitate minoră are relativa sa majoră situată la o terţă mică superioară.

Folosind acelaşi material sonor, tonalităţile relative se înscriu cu aceeaşi armură.

Tabloul schematic al tonalităţilor relative

106. Tonalităţi omonime

Se consideră omonime[1] *două tonalităţi avînd aceeaşi tonică, dar deosebindu-se prin mod (major sau minor).*

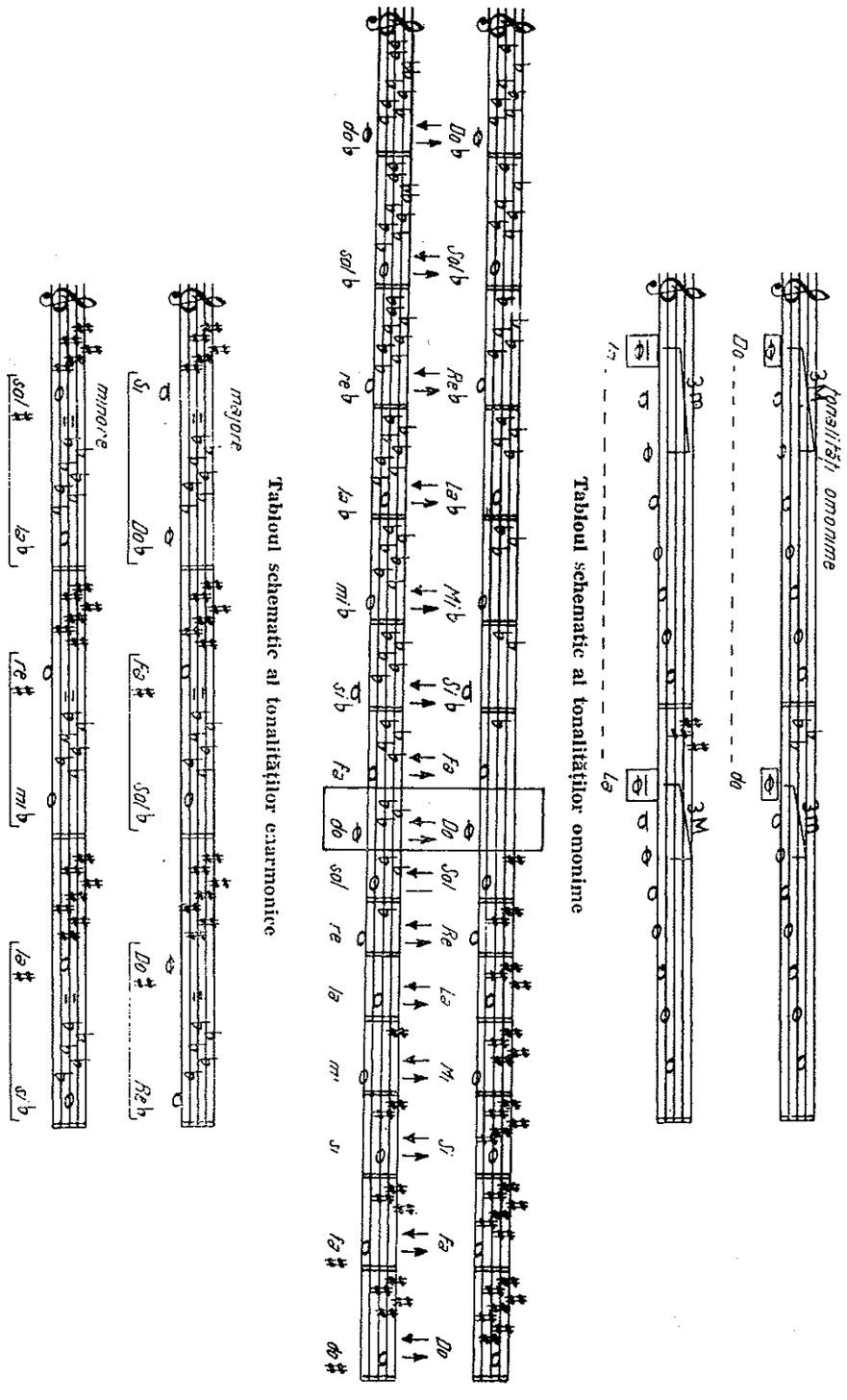
Între o tonalitate majoră şi omonima sa minoră — sau invers — există o diferenţă de 3 cvinte perfecte ascendente — respectiv descendente — care se reflectă şi în armurile lor : *fig. 1*, pag. 87.

107. Tonalităţi enarmonice

Sînt considerate enarmonice două tonalităţi care folosesc sunete (trepte) de aceeaşi înălţime, diferind însă prin numire şi exprimare grafică.

În sistemul tonal se utilizează trei perechi de tonalităţi enarmonice majore şi tot atîtea tonalităţi enarmonice minore : *fig. 2, 3*, pag. 87.

[1] În limba greacă *omonomos*=supus aceloraşi legi (traducerea strictă), sensul muzical=aceeaşi tonică.



108. Relațiile de apropiere și depărtare dintre tonalități

Cu cît două tonalități au mai multe sunete comune, cu atît relațiile de apropiere (înrudire) dintre ele sînt mai strînse, și viceversa.

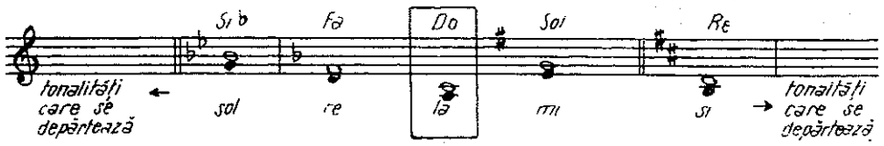
O tonalitate oarecare — spre exemplu Do major — are următoarele relații de apropiere (înrudire) cu alte tonalități :

— înrudire *organică* cu relativa sa minoră (Do-la), întrucît utilizează același material sonor ;

— înrudire (apropiere) *directă* cu tonalitățile aflate la o cvintă perfectă suitoare și coborîtoare, avînd armuri vecine : cu alte cuvinte cu tonalitatea dominantei și a relativei acesteia (Sol-mi), și cu tonalitatea subdominantei și a relativei acesteia (Fa-re) ;

— înrudire (apropiere) *indirectă* cu tonalitățile aflate la două cvinte perfecte suitoare (Re-si) și două cvinte perfecte coborîtoare (Si bemol-sol).

Tabloul schematic al înrudirilor și apropierilor pentru tonalitatea Do major



Restul tonalităților, diferențiindu-se prin trei și mai multe cvinte perfecte pierd din ce în ce afinitatea și atașamentul față de tonalitatea de referință. Cu cît o tonalitate se află față de alta mai spre periferie ca așezare în ordinea cvintelor, cu atît gradul de depărtare al acesteia este mai mare.

109. Cadranul și spirala tonalităților

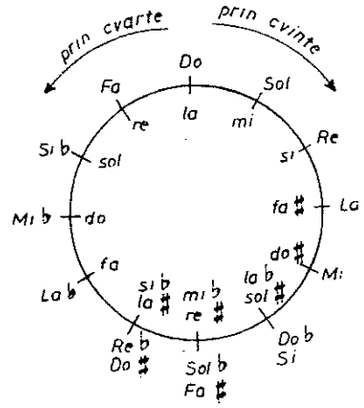
a) *Așezarea tonalităților în cadran*

Întrebuințînd toate posibilitățile de transpunere a majorului și minorului tonal pe alte sunete ajungem la un număr de 15 tonalități majoare și 15 tonalități

minore. Prin enarmonizare, numărul tonalităților se restrînge la 12 de mod major și tot atîtea de mod minor, corespunzînd deci celor 12 puncte sonore din scara cromatică.

Așezarea tonalităților pe un cadru ca de ceasornic ne evidențiază locul fiecăreia în sistem, relațiile enarmonice, precum și raportul de apropiere sau depărtare dintre ele :

Cadranul tonalităților



De precizat că, așezarea tonalităților într-un astfel de cadran *se face după principiul temperanței sonore*, conform căruia tonalitățile enarmonice sînt considerate identice în mod absolut, reprezentînd deci sisteme intonaționale de aceleași înălțimi, diferențiindu-se doar prin numirile treptelor (diferența apare numai în scris). Pe cadran ele ocupă același punct, conform raportului de enarmonie absolută „în care le așază temperanța sonoră".

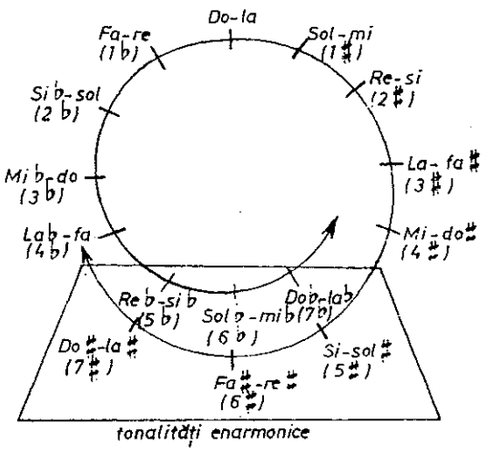
b) *Așezarea tonalităților în spirală*

Din punct de vedere expresiv, o tonalitate nu poate fi însă înlocuită cu alta enarmonică, ceea ce se redă grafic mult mai corect și sugestiv pe calea unei spirale, decît printr-un cadran orar fix, ca mai înainte.

Așezarea tonalităților pe o spirală demonstrează și vizual că fiecare dintre ele ocupă, prin exclusivitate, un anumit loc în expresia muzicală, posedînd atmosfera, ambianța și culoarea proprie.

Fenomenul ne poate fi evident în cazul transpunerii unei piese din tonalitatea originală în altă tonalitate, pierzîndu-se evident ceva din expresivitatea pe care compozitorul a pus-o la temelia lucrării respective. Iată de ce, așezarea tonalităților într-o spirală, este superioară celei „în cadran", căci ea reflectă locul inconfundabil al fiecărei tonalități în sistem, atît pe plan teoretic, cît și pe plan estetic, expresiv :

Spirala tonalităților



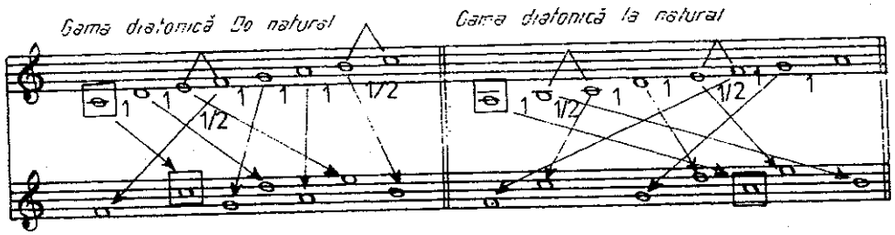
De precizat că, încadrarea tonalităților în spirală se face după principiul netemperanței sonore — tonalitățile enarmonice păstrîndu-și fiecare individualitatea de intonație și cea expresivă.

Diatonism și cromatism

110. Diatonism și cromatism. Tonalitatea diatonică

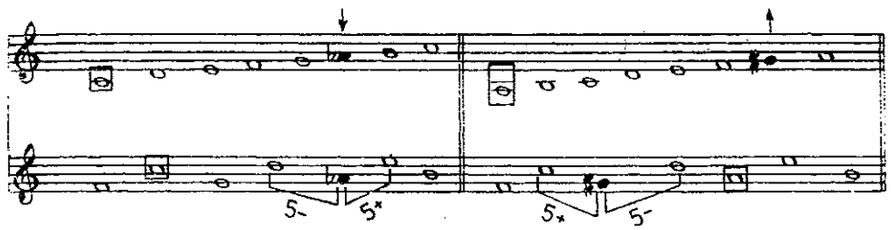
O tonalitate se consideră *diatonică* în cazul că folosește o gamă ale cărei trepte se succed numai prin tonuri și *semitonuri diatonice*. Modelul unei astfel de organizări îl constituie — pentru tonalitățile majore — *gama do major natural*, iar pentru tonalitățile minore paralela ei : *gama la minor natural*.

Între treptele acestor game se realizează o succesiune de 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice în dispozitivul următor :



După cum se observă, sunetele ambelor sisteme diatonice se pot așeza într-o succesiune de *șase cvinte perfecte*, ceea ce constituie modul științific de verificare a diatonismului lor.

Alterarea cromatică a unei singure trepte dintr-o gamă sau alta face ca diatonismul acestora să nu mai fie pur, rupîndu-se într-un anume punct al succesiunii celor șase cvinte naturale (perfecte) :



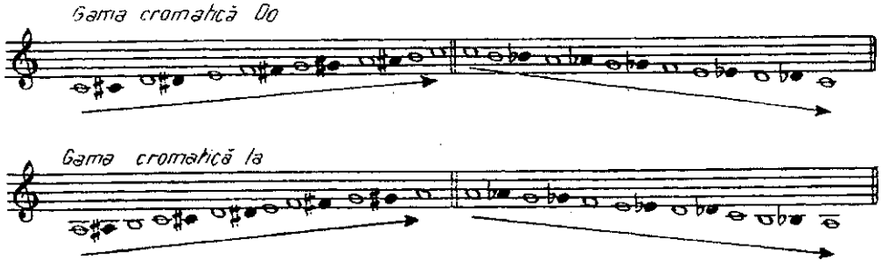
În cazurile de mai sus, gamele respective se consideră *diatonice modificate*.

Recapitulînd, se consideră sisteme *integral-diatonice* tonalitățile majorului natural și minorului natural și sînt sisteme *diatonice modificate* celelalte variante : *majorul armonic* și cel *melodic ; minorul armonic* și cel *melodic*.

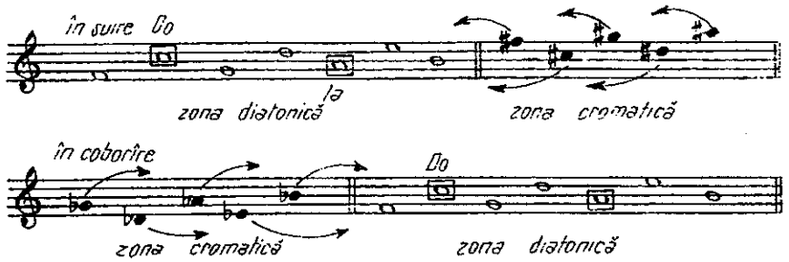
111. Tonalitatea cromatică

Tonalitatea se consideră *cromatică* în cazul că folosește o gamă ale cărei trepte se succed *numai prin semitonuri* (diatonice și cromatice). Ea conține 12 sunete (gamă *dodecafonică*) reprezentînd sinteza tonalității îmbogățite prin noi resurse sonore și modalități ale expresiei artistice.

De regulă, cromatizarea gamelor diatonice se face în urcare cu elemente cromatice suitoare, iar în coborîre cu elemente cromatice coborîtoare :



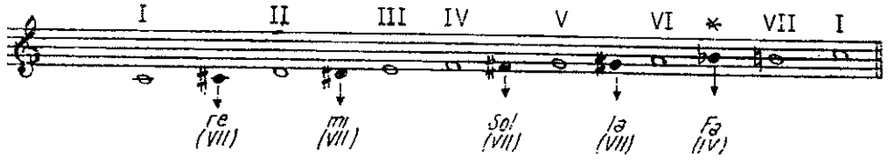
Toate elementele cromatice sînt aduse în ambele game din afara zonei sonore diatonice :



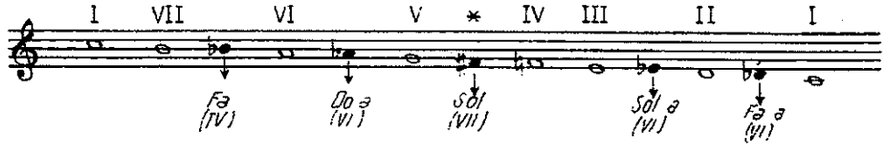
Pentru a se păstra însă unitatea tonală a sistemului, în sensul aducerii tuturor elementelor cromatice numai din tonalități apropiate — cum au procedat, în creația lor, compozitorii clasici —, regula de mai sus prezintă unele excepții pe care le redăm mai jos :

112. Cromatizarea clasică a gamei majore

— *în suire*, în locul urcării treptei a VI-a care vine cu un element cromatic dintr-o tonalitate îndepărtată, se coboară treapta a VII-a, ce aduce în gamă un element cromatic dintr-o tonalitate apropiată :



— *în coborîre*, pentru același raționament, în locul coborîrii treptei a V-a, se urcă treapta a IV-a :

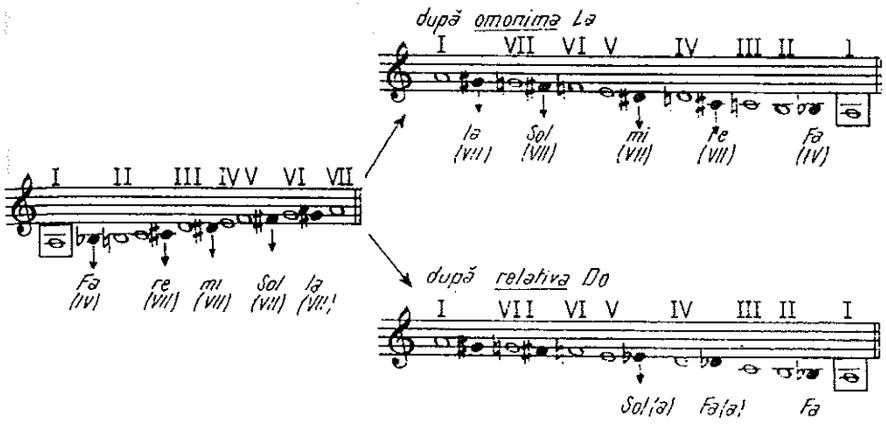


113. Cromatizarea clasică a gamei minore

— *în suire*, în locul urcării treptei I se coboară treapta a II-a ;
— *în coborîre*, există două variante :

a) se păstrează aceleași elemente cromatice utilizate în urcare (cromatizare după *omonimă*) ;

b) se iau elementele cromatice din relativa majoră (cromatizare după *relativă*).



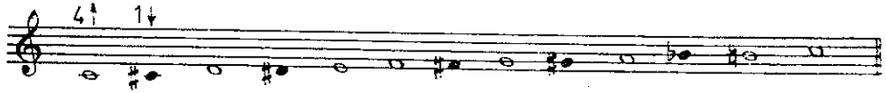
114. Alte modalități de cromatizare provenind din creația contemporană

În creația contemporană — din cauza evoluării cu mult a conceptului de cromatism — regulile cromatizării clasice menționate la paragrafele anterioare se păstrează din ce în ce mai puțin, sau chiar sînt eludate.

Datorită acestui fapt, azi se întîlnesc (coexistă) șase forme (tipuri) de game cromatice, în care se include și cea clasică :

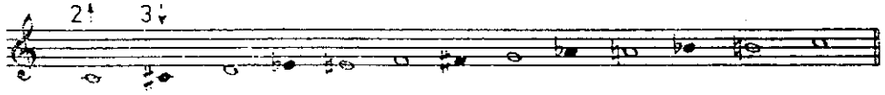
a) cu toate elementele cromatice expansive (forma preferată sistemelor atonale)

b) cu 4 elemente cromatice expansive și 1 element depresiv (cromatizarea clasică)

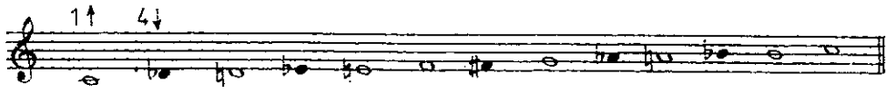


c) cu 3 elemente cromatice expansive și 2 elemente depresive

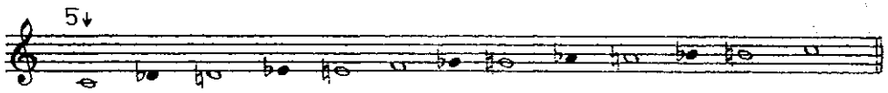
d) cu 2 elemente cromatice expansive și 3 elemente depresive



e) cu 1 element cromatic expansiv și 4 elemente depresive



f) cu toate elementele cromatice depresive



Gamele astfel cromatizate sînt oponente una alteia, astfel : *a* oponentă lui *f* ; *b* oponentă lui *e* ; *c* — oponentă lui *d*.

Capitolul VIII

MODULAȚIA

115. **Definirea noțiunii**

Procesul trecerii dintr-o tonalitate dată în alta, pe parcursul unei piese muzicale, angajînd sau nu și schimbarea modului, poartă numele de modulație. Ea constituie un principiu activ, înnoitor în desfășurarea discursului muzical, producînd varietate, interes, tensiune și schimbare de atmosferă.

Pe baza relațiilor dintre tonalități, modulația se realizează fie la *tonalități apropiate*, fie la *tonalități depărtate*, în care scop și procedeele sînt diferite.[1]

În orice modulație tonală se disting două faze :

— părăsirea tonalității inițiale, adică dezafectarea angrenajului său funcțional prin apariția elementelor caracteristice ale noii tonalități ;

— instalarea în noua tonalitate și afirmarea noului centru tonal prin substituirea vechilor funcții cu cele ale noii tonalități.

Modulația la tonalități apropiate (proxime)

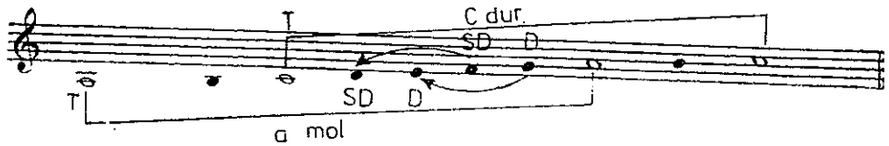
116. **Modulația la tonalitatea relativă** (pe treapa a VI-a)

În modulația la tonalitatea relativă — ca de exemplu de la *Do major* la *la minor* — operațiunea este mult ușurată prin faptul că se folosește același material sonor : angrenajul de funcții care era centrat inițial pe tonica *do*, va fi acum îndreptat să graviteze pe tonica *la*, aflată la interval de terță mică inferioară, sau sextă mare superioară.

Noua tonică *la* va atrage în orbita ei toate celelalte sunete, funcțiile tonale redistribuindu-se în conformitate cu noul centru polarizator (*la* devine tonică ; *mi* = dominantă, *re* = subdominantă).

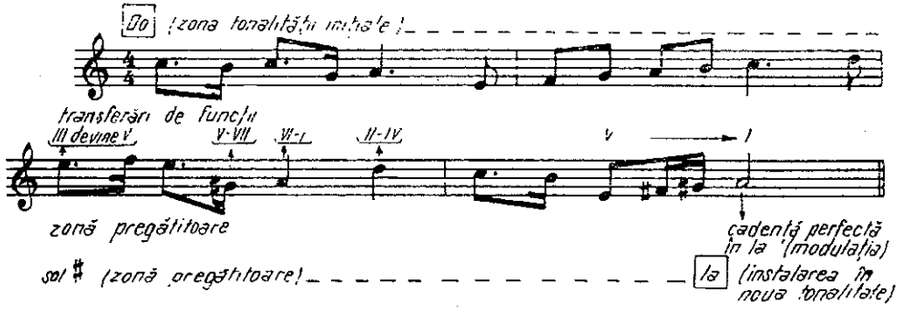
[1] În această clasă se studiază numai modulația la tonalitățile apropiate.

Schema transferării de funcții din *Do* în *la* :



Un rol aparte în realizarea modulației la relativă îl va avea *sensibila noii tonalități — sol diez* — (treapta VII alterată suitor), ce va impune melodic noul centru *la*, slăbind totodată vechiul angrenaj, în care sunetul *sol* îndeplinea funcția de dominantă.

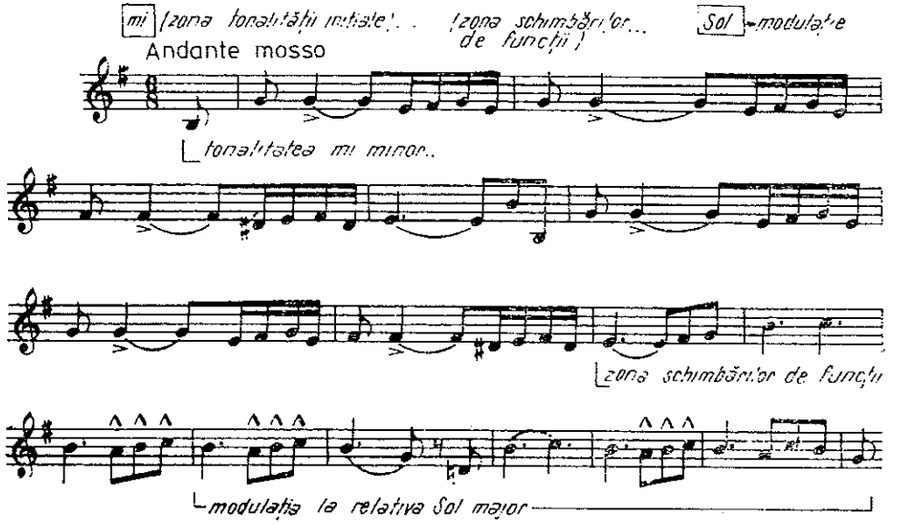
Planul modulatoriu de la *Do major* la relativa sa *la minor* (armonic) :



După același procedeu se poate obține modulația inversă : de la o tonalitate *minoră* la relativa sa *majoră* :

Planul modulatoriu de la *mi minor* la *Sol major*

G. Verdi „Traviata"



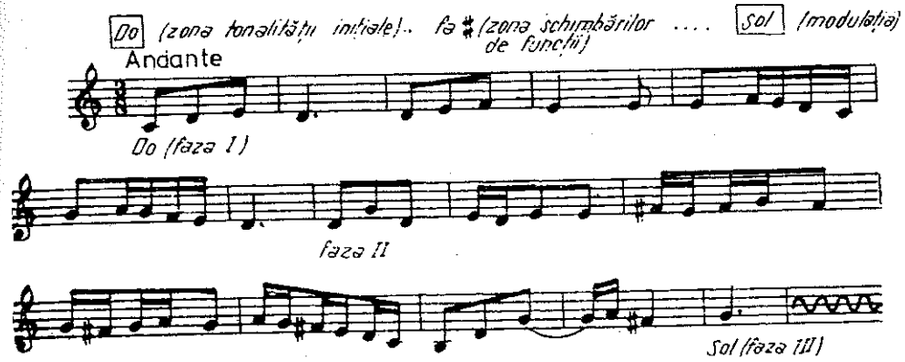
117. **Modulația la tonalitatea dominantei** (pe treapta a V-a)

Cea mai frecventă modulație, întîlnită în creația muzicală clasică de toate genurile, este modulația la *tonalitatea dominantei*, care reprezintă prima zonă expansivă — de aspirație și elan — aflată la o cvintă perfectă ascendentă a oricărei tonalități inițiale, majore sau minore.

Dezafectarea funcțională esențială pentru a se trece la tonalitatea dominantei constă în *alterare ascendentă a treptei* a IV-a, tonalitatea inițială pierzînd în acest fel unul din pilonii săi principali — *subdominanta* — ce va deveni *sensibilă* pentru noua tonalitate.

Planul modulatoriu de la *Do major* la *Sol major* :

G. Fr. Haendel „Oratoriu"

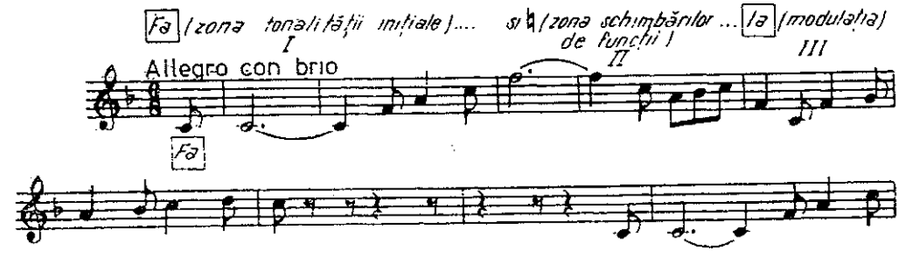


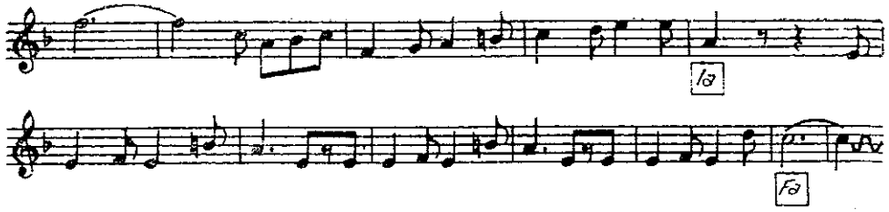
118. **Modulația la tonalitatea relativă a dominantei** (pe treapta a III-a)

Pentru a modula la relativa dominantei — adică la tonalitatea treptei a III-a — se folosesc melodic ori armonic alterările treptelor IV și II din tonalitatea inițială, cu schimbările de rigoare în distribuirea funcțiilor tonale.

Planul modulatoriu de la tonalitatea *Fa major* la tonalitatea *la minor* :

G. Verdi, „Ernani"





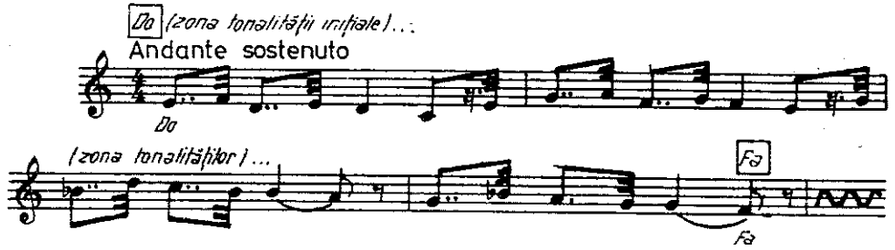
119. Modulația la tonalitatea subdominantei
(pe treapta a IV-a)

Pentru a modula la tonalitatea *subdominantei* se folosește alterarea coborîtoare a treptei a VII-a a tonalității inițiale, însoțită de transferarea funcțiilor tonale principale și secundare pe treptele noii tonalități.

O astfel de modulație este mult ușurată prin faptul că vechea tonalitate pierde *sensibila,* al cărei rol atît melodic cît și armonic (în acordul treptei a V-a și a VII-a) este bine cunoscut, devenind în noua tonalitate *subdominantă.*

Planul de modulație de la tonalitatea *Do major* la tonalitatea *Fa major :*

G. Meyerbeer, „Africana"

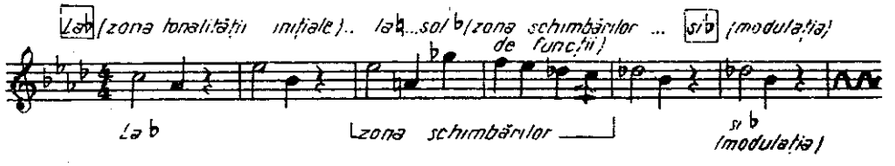


120. Modulația la tonalitatea relativă a subdominantei
(pe treapta a II-a)

Pentru a modula la relativa subdominantei — adică la tonalitatea treptei a II-a — se folosește alterarea descendentă a treptei a VII-a și alterarea ascendentă a treptei I.

Planul de modulație din tonalitatea *La bemol major* în tonalitatea *si bemol minor :*

Fr. Schubert, Simfonia a IV-a

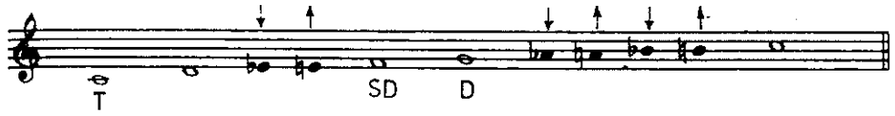


121. Modulația la omonimă

Cu toate că o tonalitate oarecare se află la trei cvinte perfecte diferență față de omonima sa — deci mai depărtată decît cele vecine direct și indirect — creația clasică utilizează adesea *modulația la omonimă* datorită treptelor principale comune (tonica, dominanta și subdominanta).

Avînd comune asemenea trepte, procesul modulatoriu este mult ușurat, mai ales pe plan armonic, efectuîndu-se prin simpla alterare a treptei a III-a — treaptă modală principală și anume : *alterare descendentă* a acestei trepte dacă se merge de la o tonalitate majoră la omonima sa minoră, ori *alterare ascendentă* dacă se merge invers, de la o tonalitate minoră spre omonima sa majoră.

Schema modulației de la *Do major* la *do minor* sau invers :



Alterările treptelor VI și VII servesc numai la determinarea variantelor modale în care dorim să modulăm, întrucît modulația de acest tip se realizează, atît în melodie cît și în armonie, prin simpla alterare a treptei a III-a, schimbîndu-se astfel modul : majorul devine minor sau invers. De fapt, de la acest procedeu, modulația a primit inițial acest nume (schimbarea modului), extins azi la un sens aplicativ mult mai larg, și cu atît de profunde implicații în dezvoltarea artei muzicale.

PARTEA APLICATIVĂ

Secțiunea I : *Studii tehnice* ritmice, melodice, armonice și polifonice pentru însușirea ritmurilor fundamentale (clasice) și fixarea auditivă a principalelor intervale muzicale.

Secțiunea II : Studiul *muzicii tonale*, — prin solfegiere — și al ritmurilor corespunzătoare acestui stil de creație.

INDEX
AL MATERIEI APLICATIVE
A SECȚIUNII I

STUDII RITMICE, MONODICE, ARMONICE ȘI POLIFONICE

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din teorie la care se aplică (a se vedea partea I)
	Studii tehnice de ritmică binară	
1	Accentuări ritmice periodice. Ritm cruzic	
2	Accentuări ritmice periodice. Ritm anacruzic și în oglindă	78, 79
	Studii de fixare a intervalelor	
3	*Prima perfectă* și *mărită*. *Secunda mare* și *mică*	64, 65
4	Idem. Sunete enarmonice. Solfegiu cu acompaniament de ritm obstinat	64
5	*Secunda mare* și *terța mare*. Exerciții de intonație pe fond extratonal	65
6	Idem	
7	Studiu poliritmic, (la două voci) în măsura $\frac{2}{4}$	84
8	*Secunda mare* și *terța mare* cu acompaniament ritmic. Coordonare ritm-melodie	65
9	Studiu poliritmic, (la două voci) în măsura $\frac{3}{4}$	86
10	Solfegiu, cu acompaniament ritmic, pe fond extratonal. *Secunda mare* și *terța mare*	65
11	Studiu poliritmic, la două voci în măsura $\frac{4}{4}$	84
12	*Secunde mici și mari*	65
13	Solfegiu cu acompaniament ritmic, pe fond tonal mai evoluat	
14	*Tența mare și mică*. Solfegiu armonic (la două voci) pe fond tonal clasic	64, 65
15	Studiu concluziv al intervalelor : 2 M, 2 m, 3 M, 3 m cu acompaniament de ritm anacruzic	64, 65, 78
	Studii tehnice de ritmică ternară	
16	Accentuări ritmice periodice (izocrone). Măsura $\frac{6}{8}$	86
17	*Sexta mare și mică*. Solfegiu pe fond tonal cu acompaniament ritmic obstinat	65
18	*Octava*. *Sexte și terțe mari și mici*. Studiu de ritm liber (rubato). Termeni agogici	65, 91
19	Mers paralel de *sexte și terțe* (de tipul „bourdon" din armonia clasică)	65, 70

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din teorie la care se aplică
20	Ritm în oglindă	79
21	*Septima mare, mică și micșorată.* „Melodie-ritm", coordonare pe plan orizontal (forma dialogată)	65
22	Studiu ritmic — *Triolet* de structură omogenă pe unități de timp	
23	*Triolet* de structură neomogenă pe unități de timp. Studiu ritmic	53
24	Solfegiu în măsuri alternative. *Septima* (continuare). Trioletul	53, 65, 70
25	*Cvarta.* Solfegiu cu acompaniament ritmic obstinat	65, 69
26	Melodică de *cvarte perfecte și mărite*	65
27	*Unisonul și cvarta la două voci.* în mișcare oblică, pralelă și contrară. Exercițiu pregătitor pentru armonia și polifonia modală	65, 70
28	Studiu ritmic. *Duolet* de structură omogenă	54
29	Studiu ritmic. *Duolet* de structură neomogenă	54
30	*Cvinta.* Solfegiu cu aplicare la *duolet*	54, 65, 70
31	Studiu armonic la două voci. Armonie de *cvinte* (caracter modal)	70
32	*Cvarta mărită* și *cvinta micșorată,* cu acompaniament de ritm obstinat	65, 70
33	*Sincopa.* Studiul sincopei *pe timpi* în ritm binar. Catena de sincope	76
34	Studiul sincopei pe părți de timpi în ritm binar	76
35	*Sincopa* pe timpi. L. van Beethoven uvertura *Leonora* (Nr. 3)	76
36	*Secunda mărită.* Structuri sincopale în melodie și acompaniamentul ritmic	76, 70
37	*Terța micșorată.* Structuri sincopale. Charles Ives *Sonata pentru pian*	76
38	*Secunde mari și mici* în viziune armoică (pe verticală). Studiu eterofonic la două voci	70
39	*Contratimp* în ritm binar. Studiu ritmic la două voci în măsura $\frac{2}{4}$	77
40	Idem în măsura $\frac{3}{4}$ *Contratimp sincopat*	
41	Idem în măsurile $\frac{4}{4}$ și $_2{}^2$. *Contratimp sincopat*	77, 83
42	Solfegiul *contratimpilor.* Zoltan Kodály	
43	Studiu concluziv al *intervalelor melodice simple* (1—8). Execuția „staccato". Dm. Șostacovici *Cvartetul nr. 10*	
44	*Nona.* Triolet repartizat pe 2 timpi	53, 64, 65
45	*Decima.* Noțiunea de melodică „spațiată" („Weitmelodik")	53, 64, 65

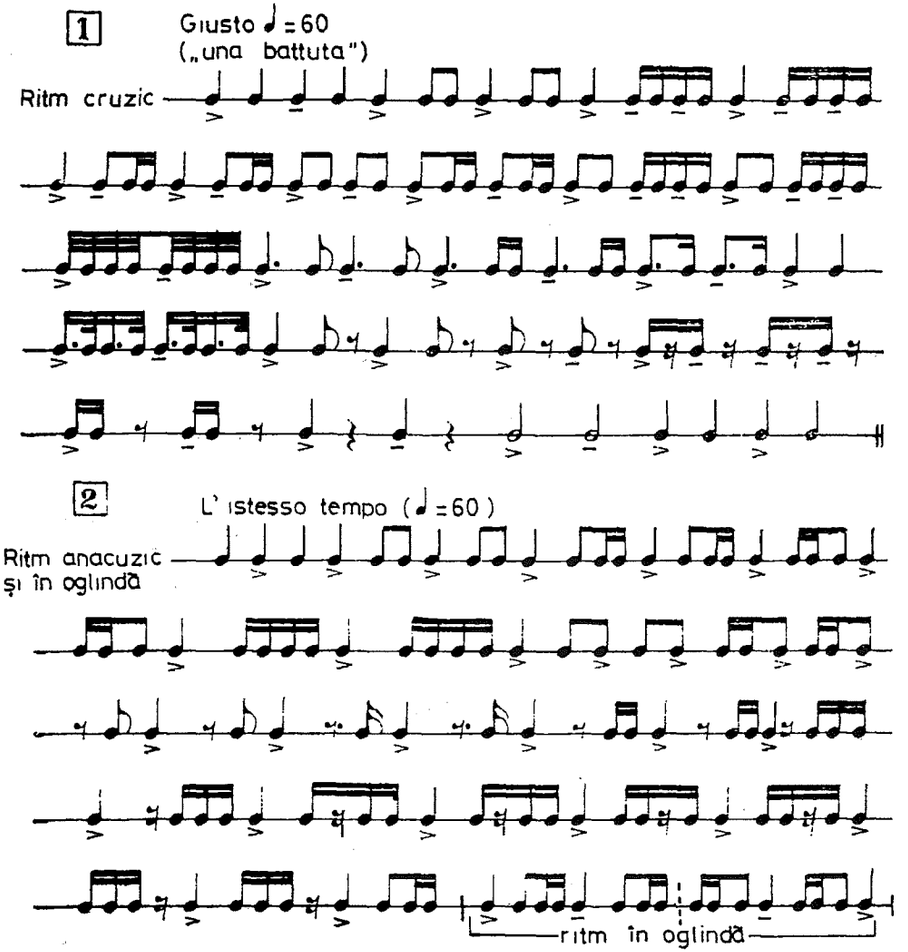
Secțiunea I

INTEVALE. RITMURI CLASICE

STUDII TEHNICE DE RITMICĂ BINARĂ

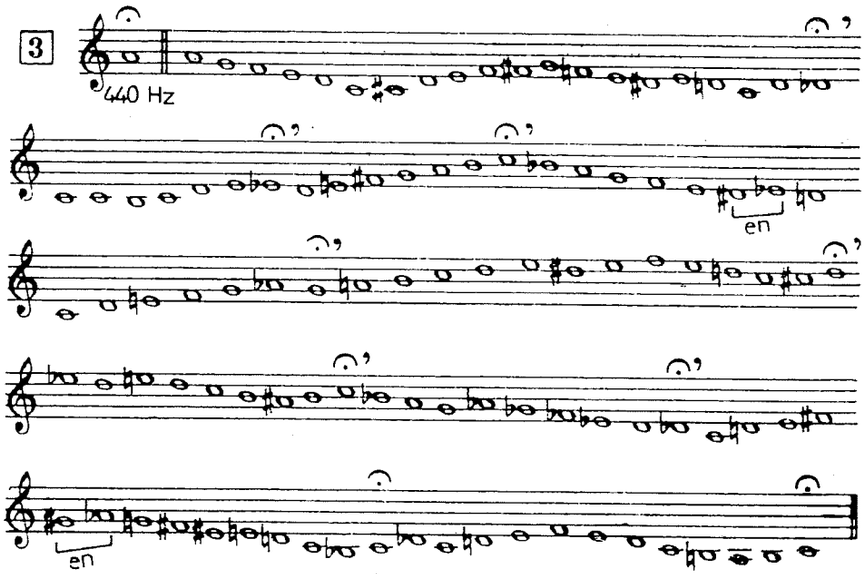
Accentuări ritmice periodice. Ritm cruzic.

> = accent principal
— = accent secundar



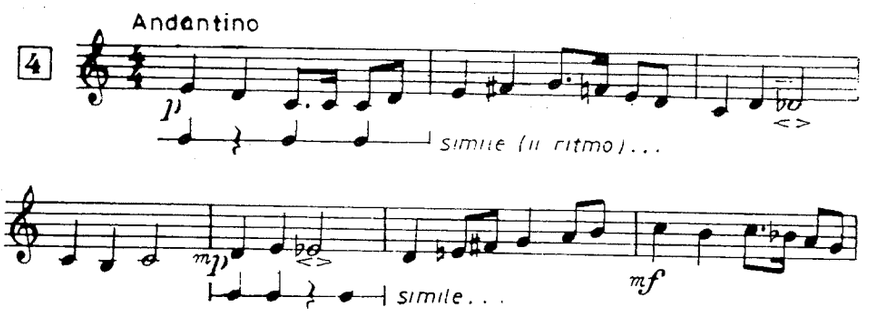
Prima perfectă și mărită ; secunda mare și mică

Exercițiu de intonație pe fond tonal

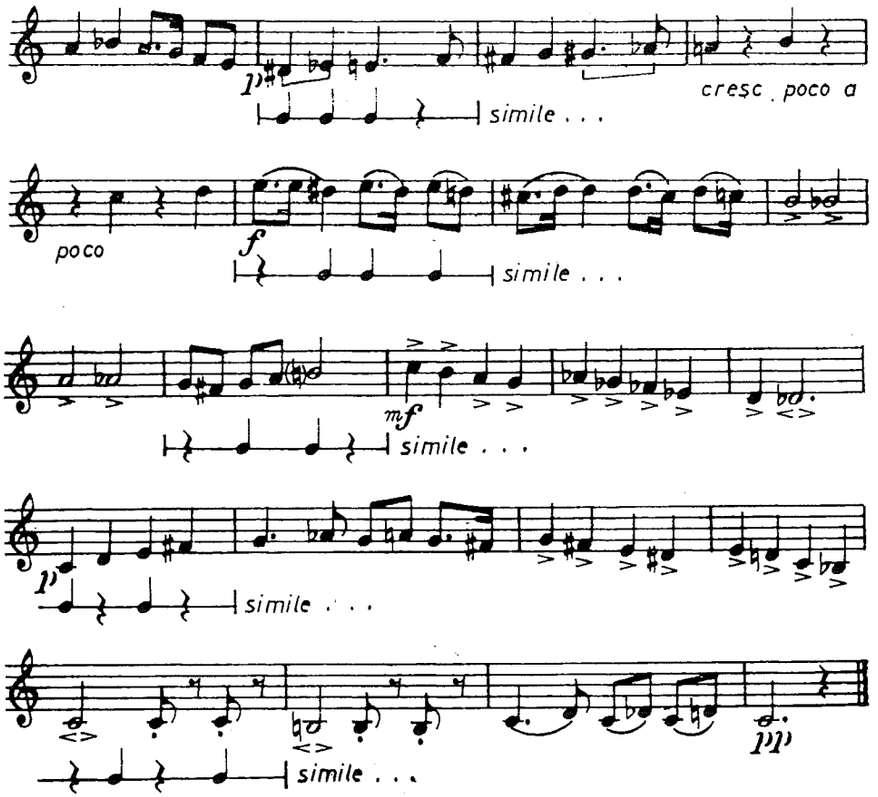


Prima ; secunda mare și mică ; sunete enarmonice

Solfegiu cu acompaniament de formule ritmice obstinate

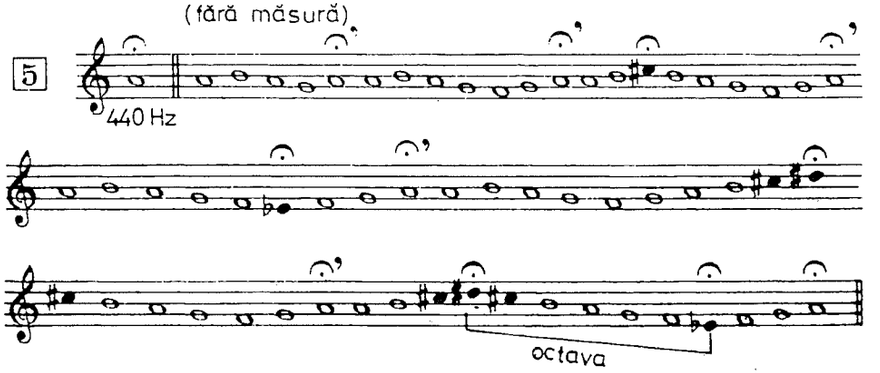


Notă: Toate solfegiile din manual prevăzute cu acompaniament ritmic pot fi însoțite — într-o variantă — și de execuția la un instrument de percuție (cu elevi de la secția specială).



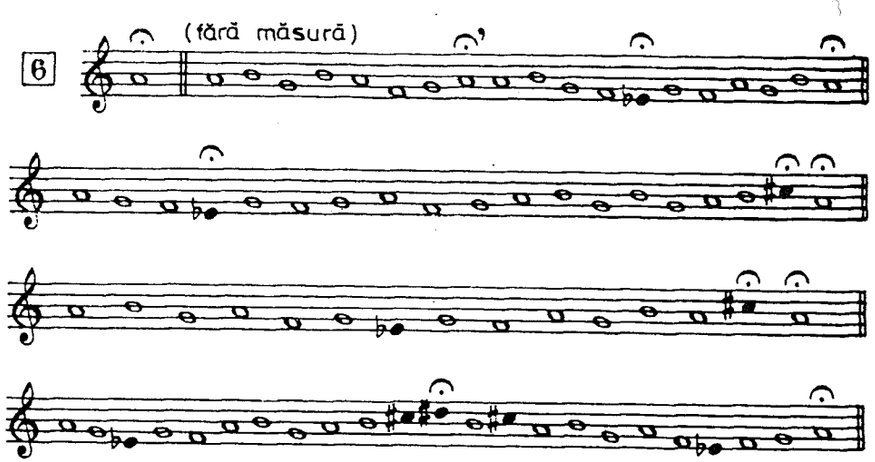
Exerciții de intonație pe fond extratonal[1]

Secunde mari



[1] Notele cu alterații s-au scris cu bobul plin.

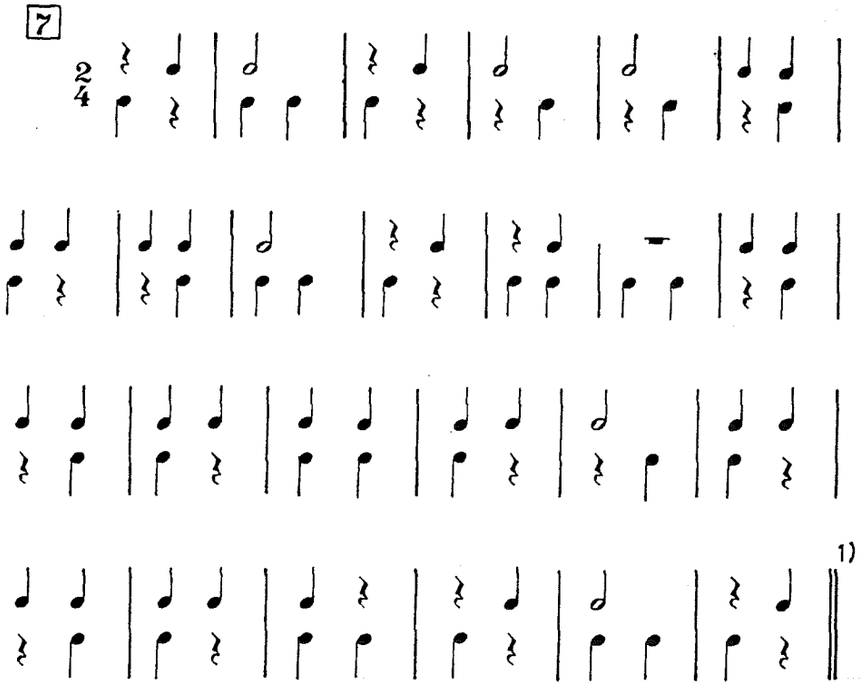
6



Studiu poliritmic în măsura $\frac{2}{4}$ cu valori unitare : doimi și pătrimi[1]

— rîndul de sus pentru voce (ta, ta . . .)
— rîndul de jos se marchează cu mîna

7

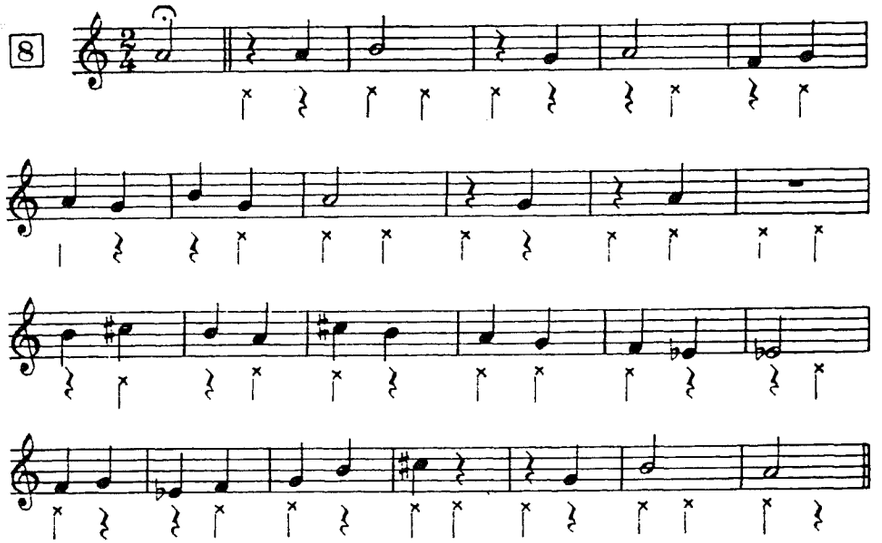


[1] Studiul poliritmic se poate executa și recurent (de la dreapta spre stînga).

Solfegii extratonale cu acompaniament ritmic

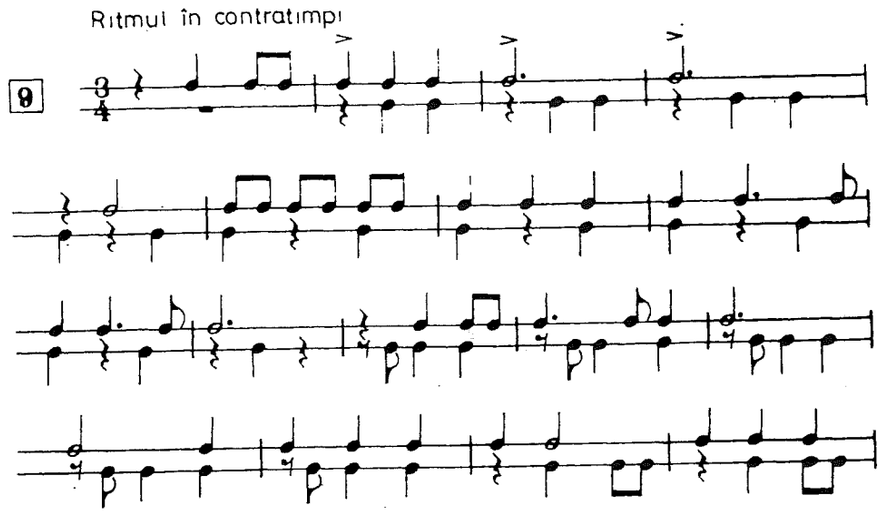
Coordonare ritm — melodie

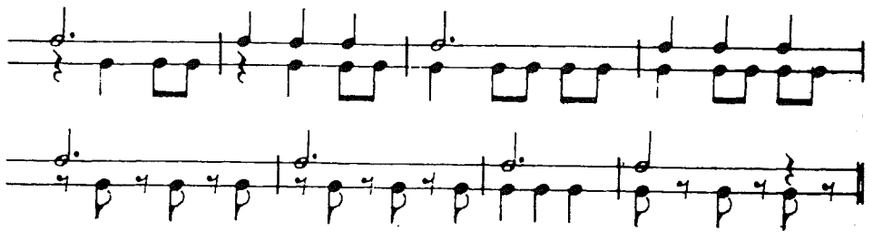
8



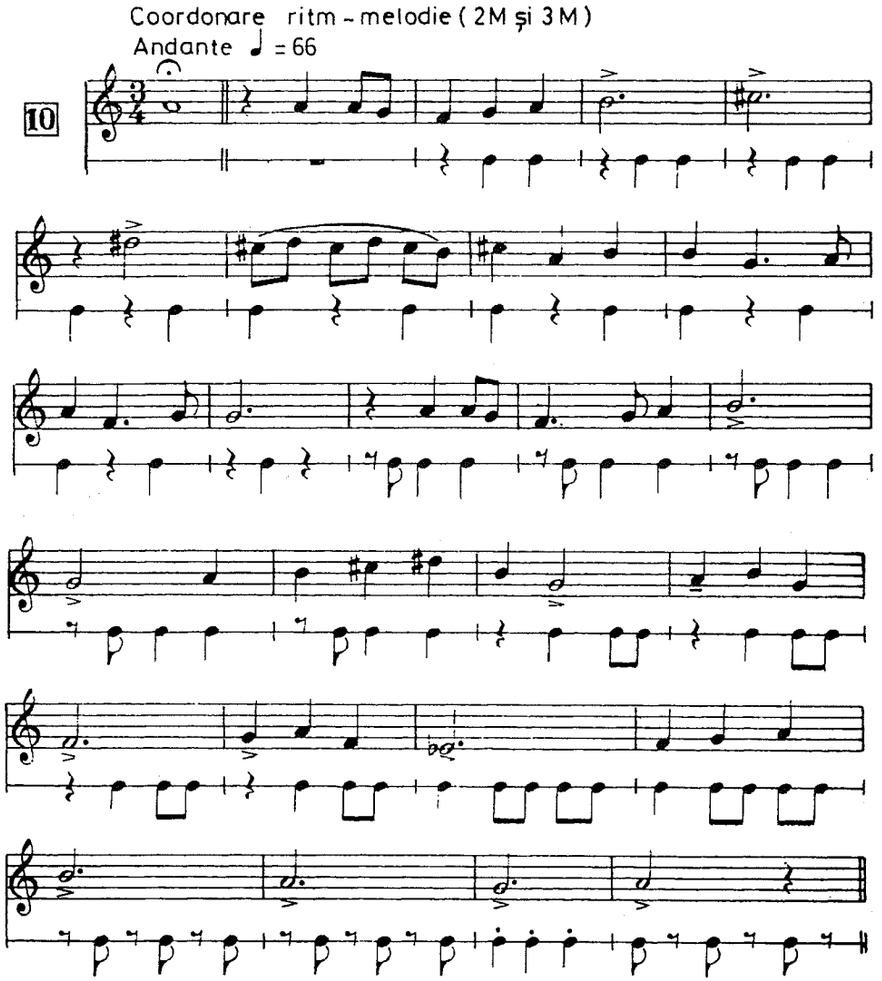
Studiu poliritmic în măsura $\frac{3}{4}$ cu valori unitare și derivate

Ritmul în contratimpi



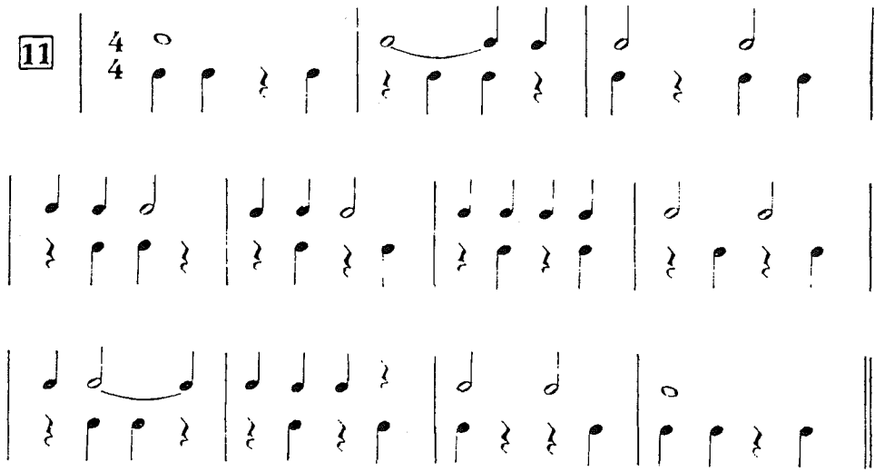


Coordonare ritm — melodie (2 M și 3 M)[1]

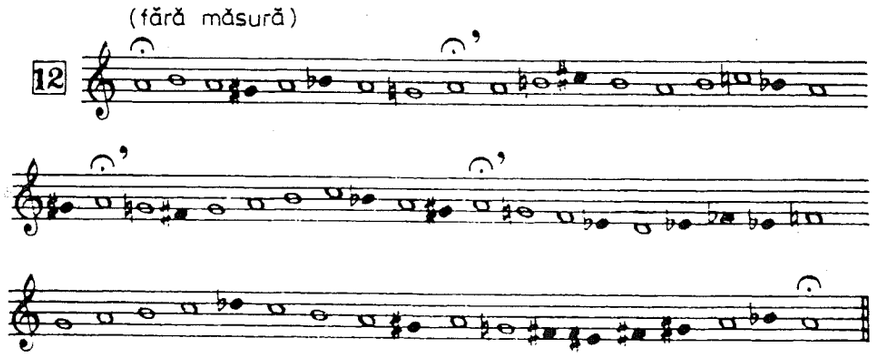


[1] Exercițiul va fi interpretat și într-un „Allegro", tactîndu-se „în uno", dacă se ajunge la un stadiu avansat de pregătire a elevilor.

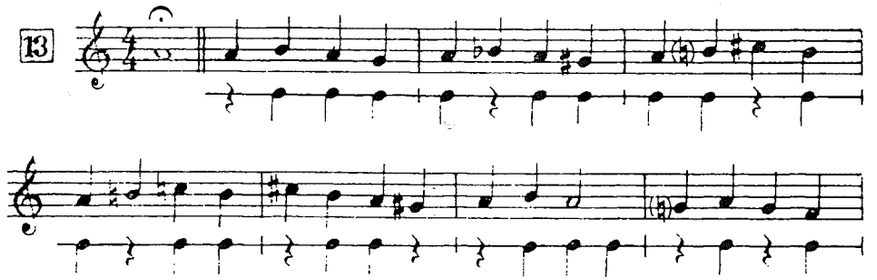
Studiu poliritmic (la două voci) în măsura $\frac{4}{4}$ cu valori unitare : doimi și pătrimi[1]



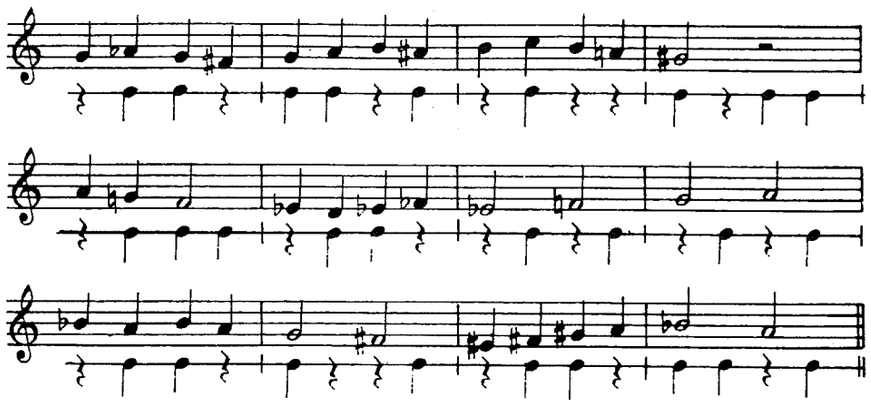
Secunde mici și mari (pe fond tonal mai evoluat)



Solfegiu cu acompaniament ritmic



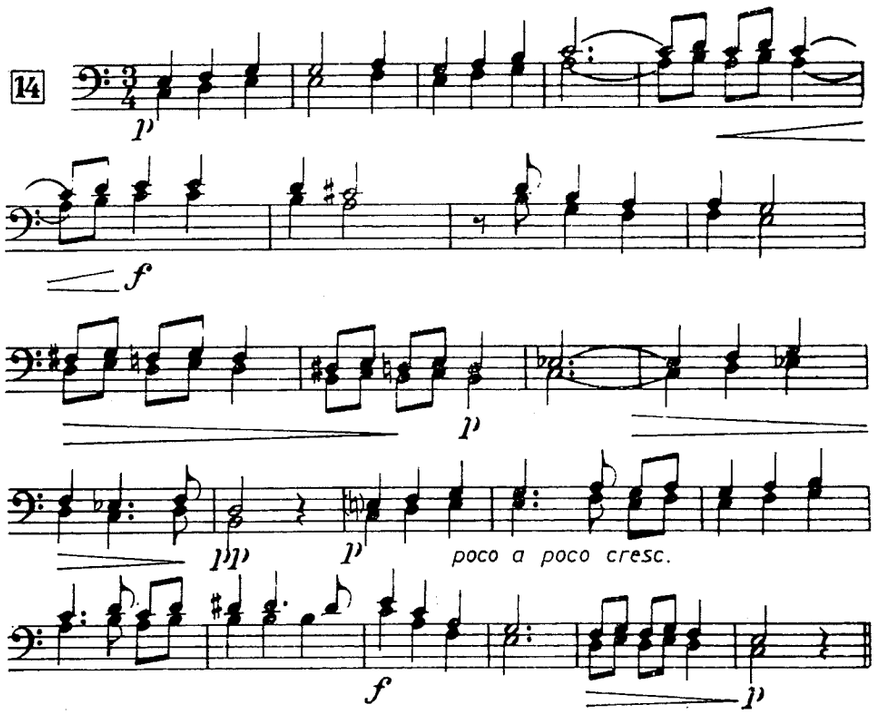
[1] Studiul se poate executa și recurent.



Terța mare și mică

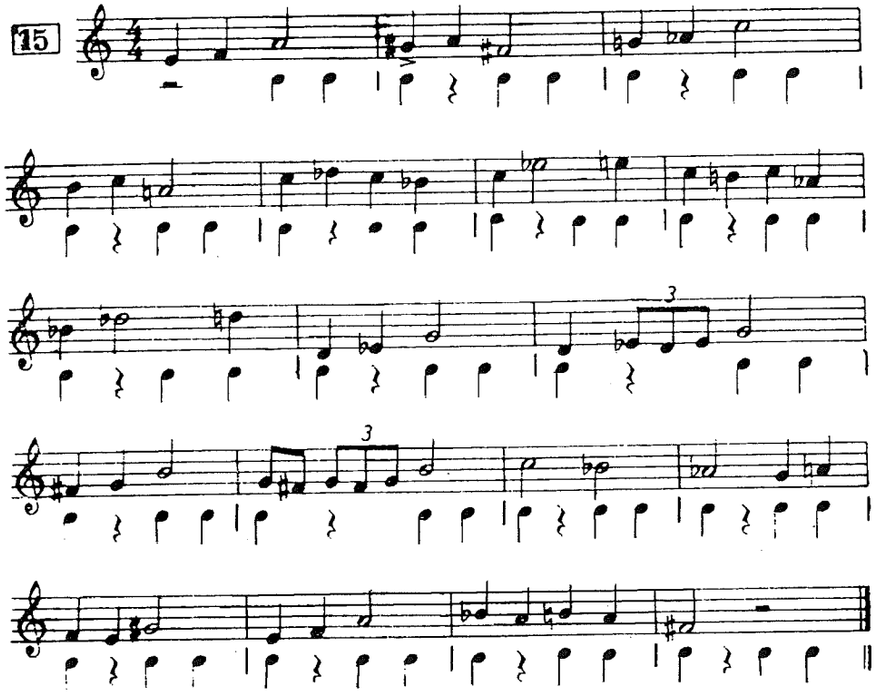
Solfegiu armonic pe fond tonal clasic,
în cheia de bas

Mișcarea paralelă a vocilor :



Studiu conclusiv al intervalelor
(secunde — mari, mici ; terțe — mari, mici)

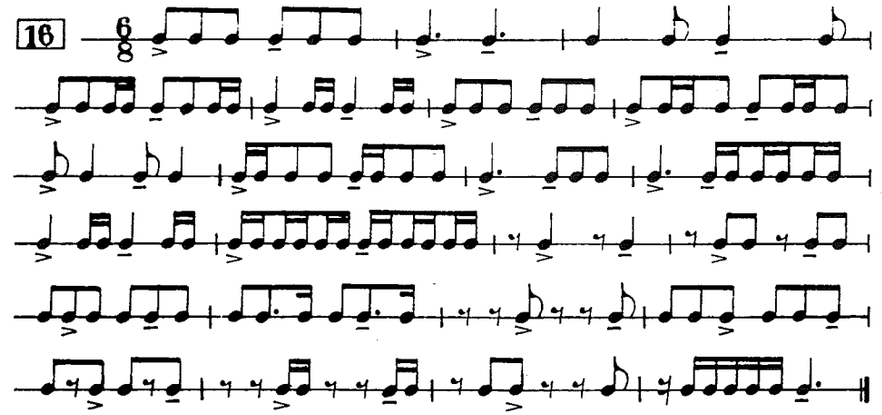
cu acompaniament de ritm obstinat pe o formulă
anacruzică. Melodică tonală mai evoluată



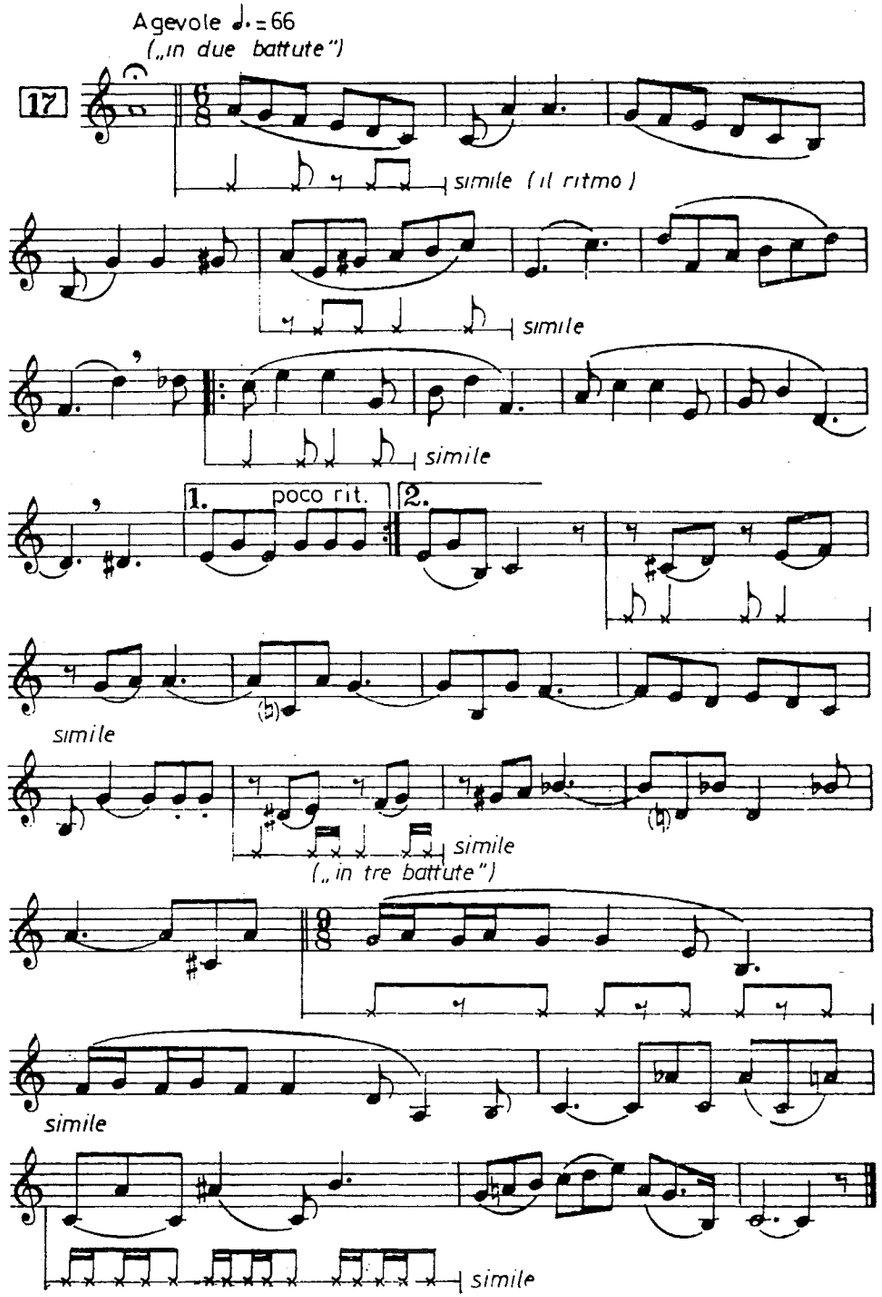
Studiu de ritmică ternară

Accentuări ritmice periodice (izocrone)

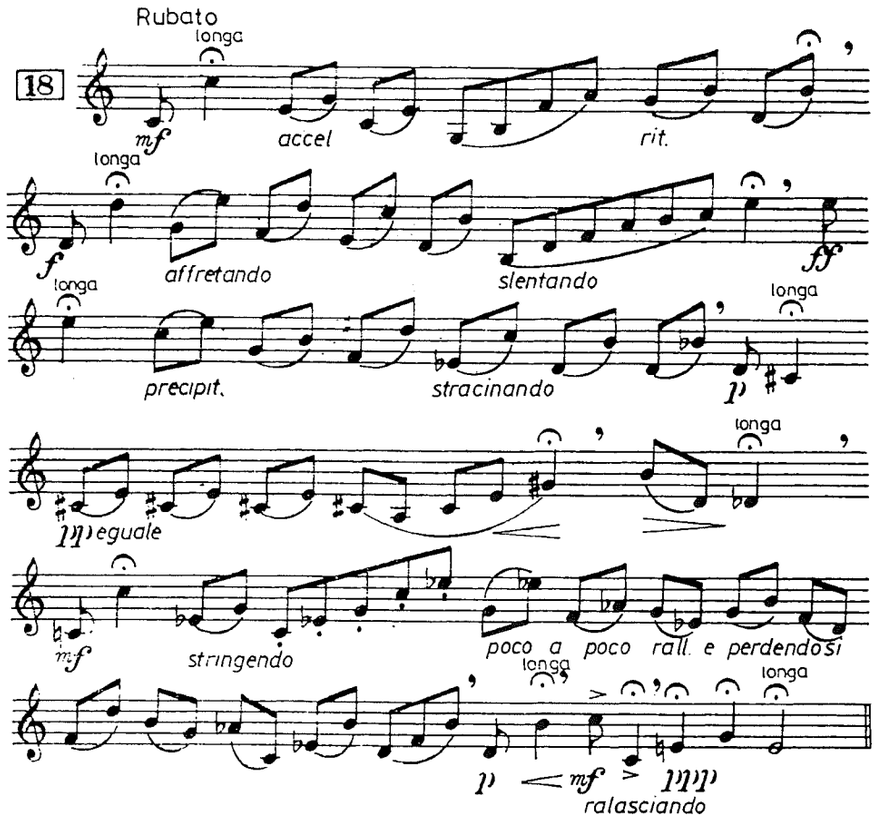
Giusto ♩. = 60
(„in due battute")



Solfegiu cu acompaniament ritmic pe formule obstinate



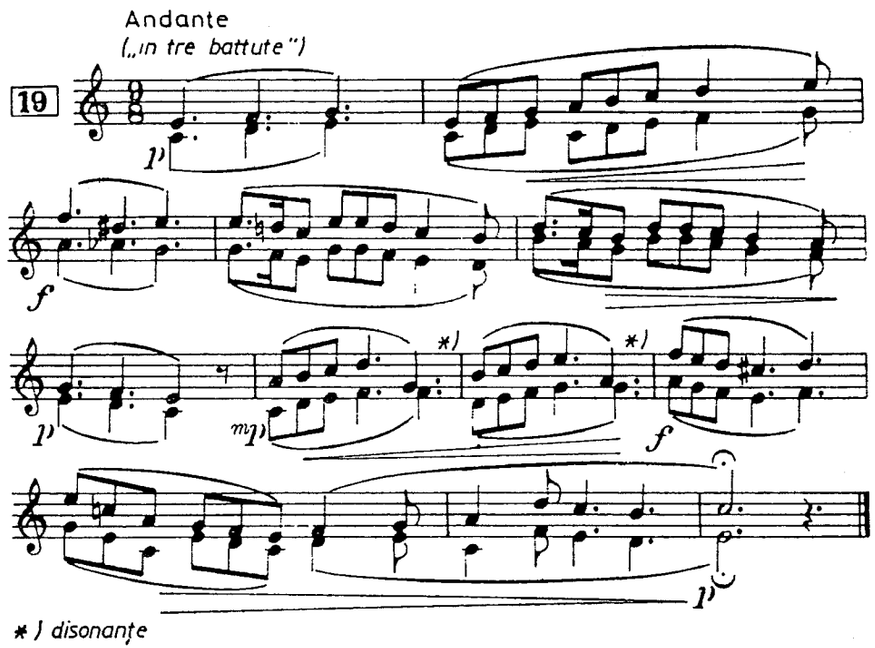
Studiu de ritm liber. Combinație intenționată de termeni agogici[1]



[1] Se poate interpreta — pentru virtuozitate — și la un instrument de suflat. Sensul termenilor agogici utilizați, a se vedea paragraful 91.

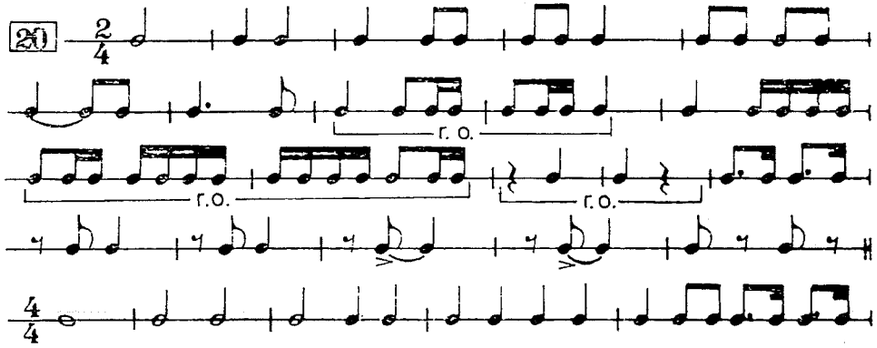
Mers paralel de sexte și terțe (de tipul „bourdon" din armonia clasică)

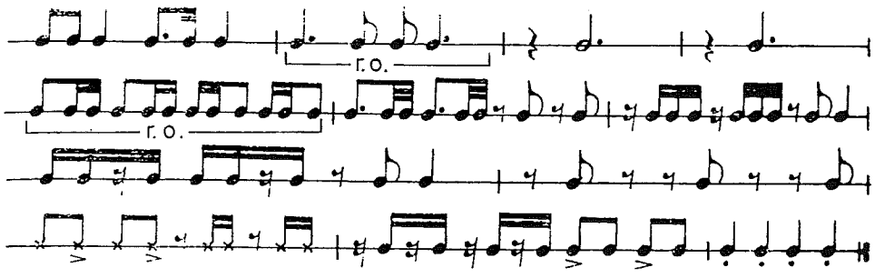
(la două voci)



Studiu de ritmică binară

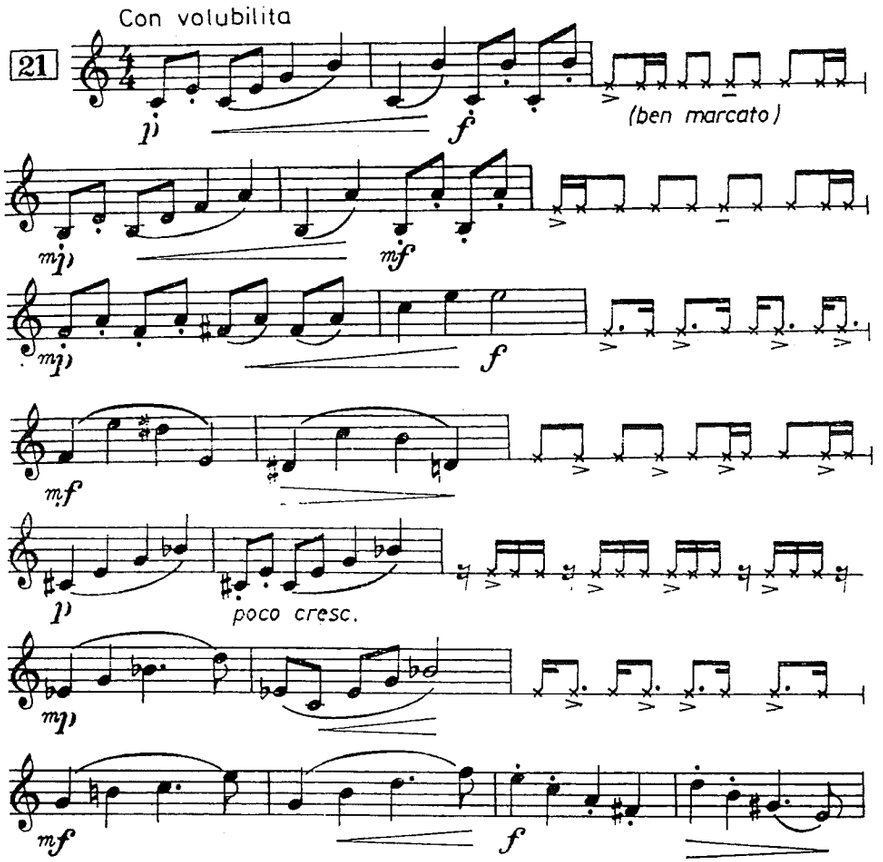
Valori binare derivate. Ritmuri în oglindă





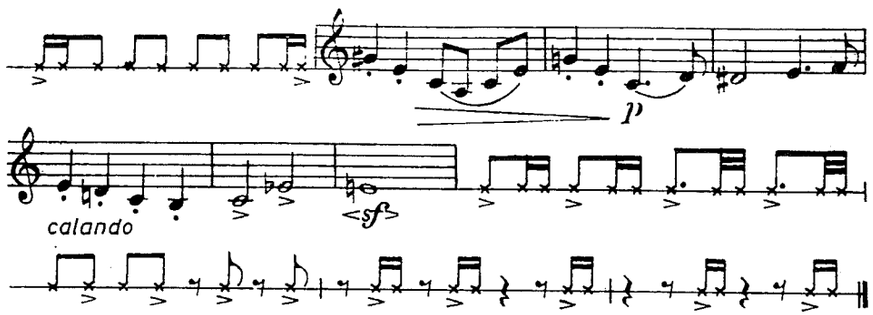
Septima mare[1], mică și micșorată

Melodie-ritm. Coordonare pe plan orizontal[2]



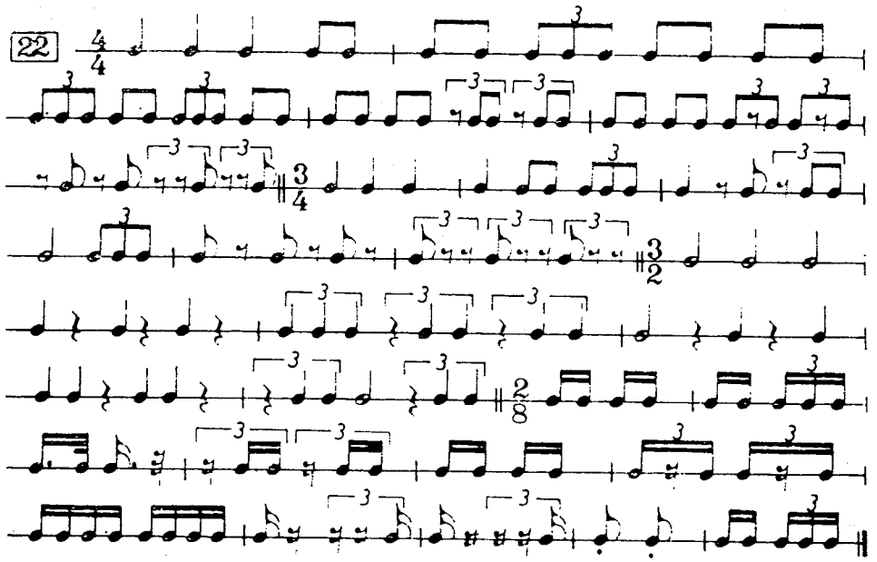
[1] Septima mare a devenit, în creația contemporană, un interval de predilecție cu implicații și funcții strict melodice, dincolo de cele cunoscute în armonia tradițională (clasică).

[2] Melodia alternează cu desene ritmice variate — într-o formă dialogată ; în memorie se păstrează intonația ultimei note dinaintea desenului ritmic, pentru a se lega cu pasajul melodic următor.

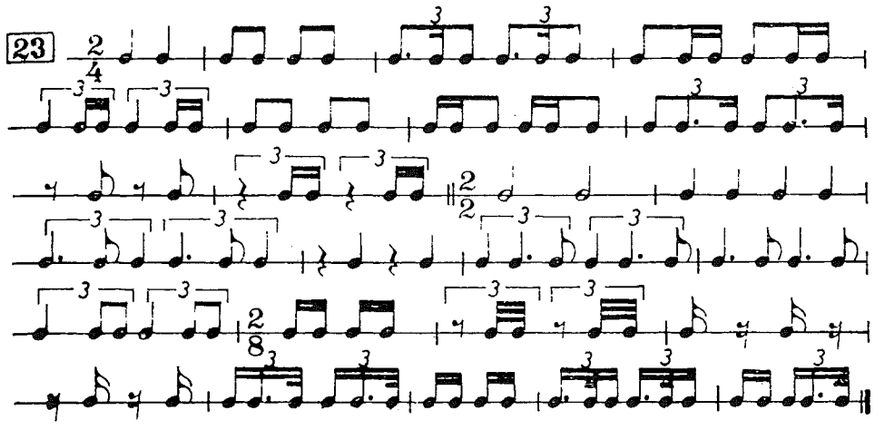


Studiu de ritmică binară cu formule triolice

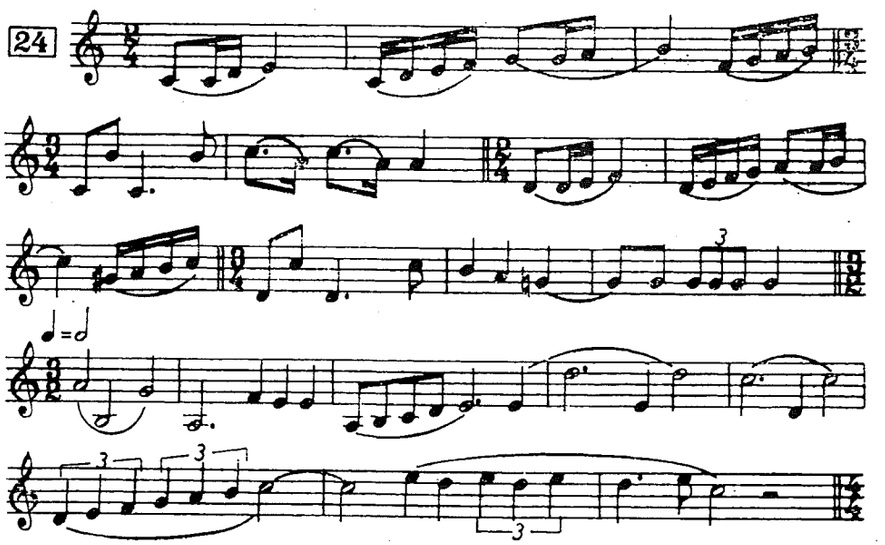
Triolet de structură omogenă (alcătuit din aceleași valori ritmice) repartizat pe unitate de timp



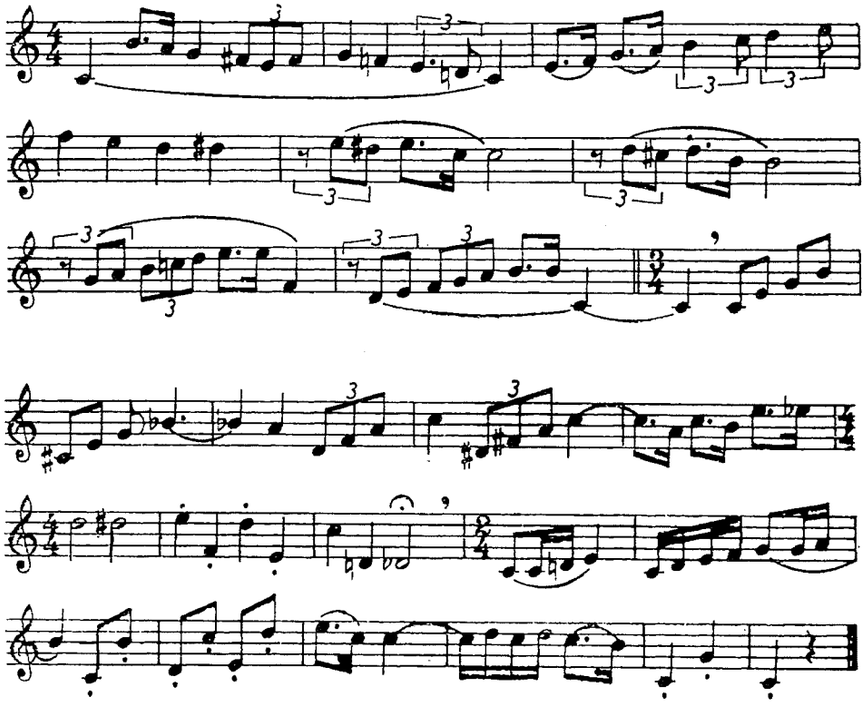
Triolet de structură neomogenă (alcătuit din valori diferite) *repartizat pe unitate de timp*



Solfegiu în măsuri alternative $\frac{2}{4}\ \frac{3}{2}\ \frac{4}{2}\ \frac{2}{4}$ *Trioletul*[1]

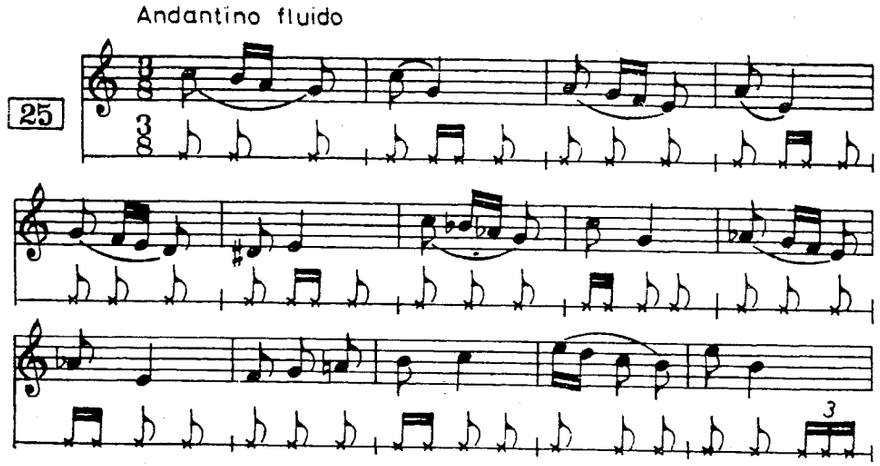


[1] Nuanțele și tempo-ul se realizează de fiecare elev după simțul și puterea fiecărula de înțelegere a textului muzical.

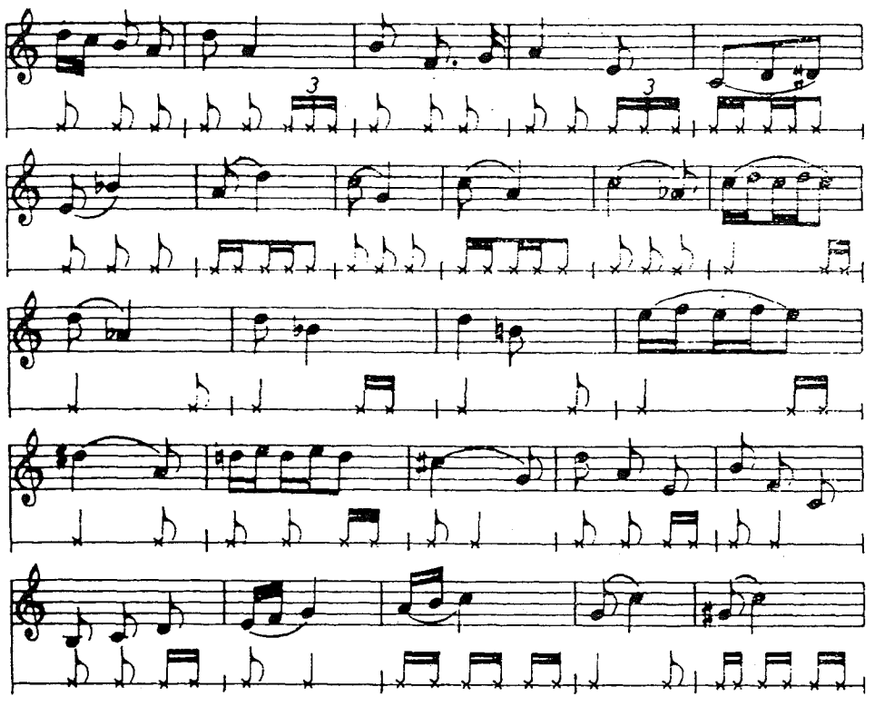


Cvarta

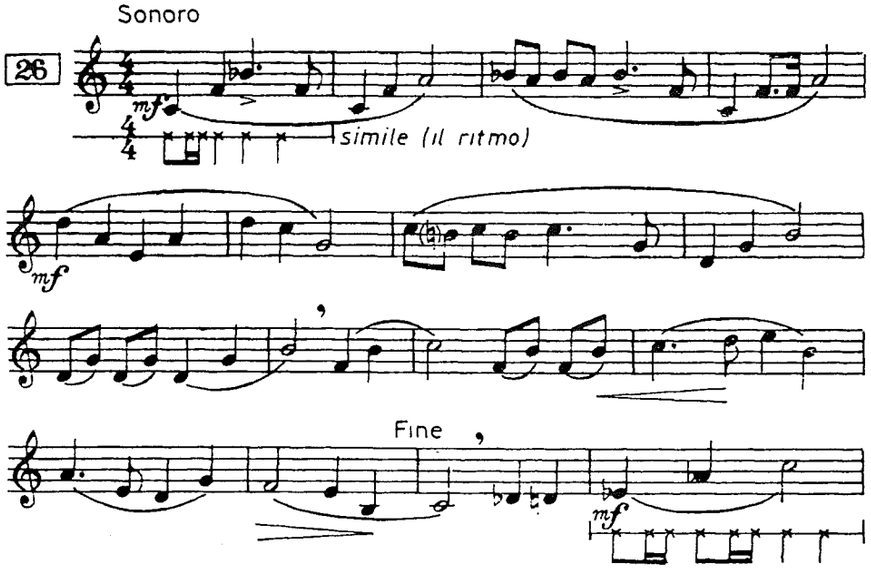
„Perpetuum" (sine pausis)[1]

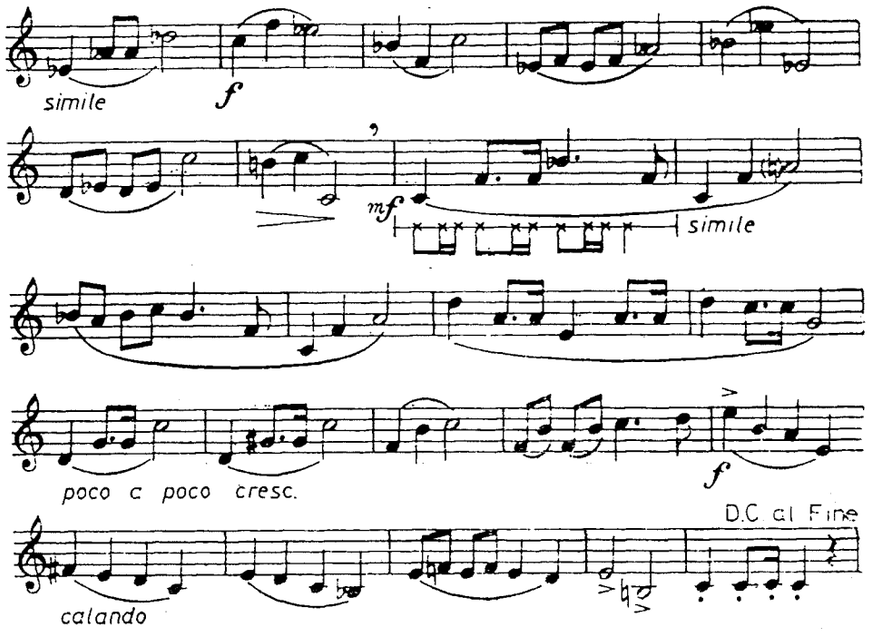


[1] Într-un stadiu mai avansat de pregătire, exercițiul se interpretează și tactîndu-se „in uno".



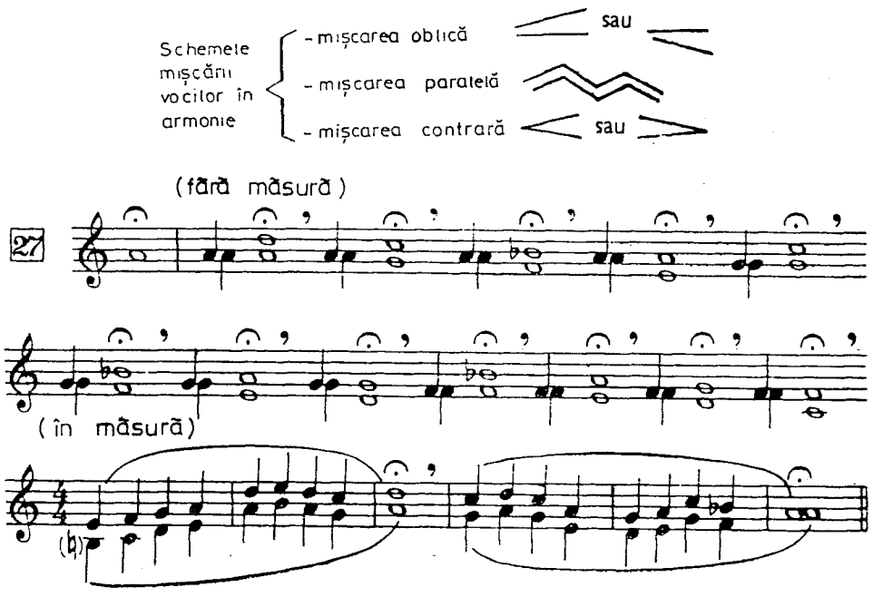
Melodică de cvarte perfecte și mărite acompaniată prin trei formule de ritm binar obstinat





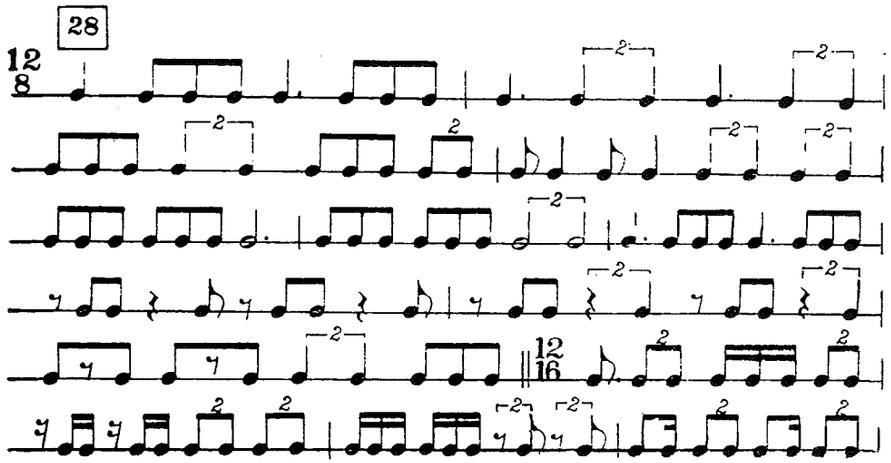
Unisonul și cvarta la două voci în mișcare oblică, paralelă și contrară

Exercițiu pregătitor pentru polifonia și armonia modală

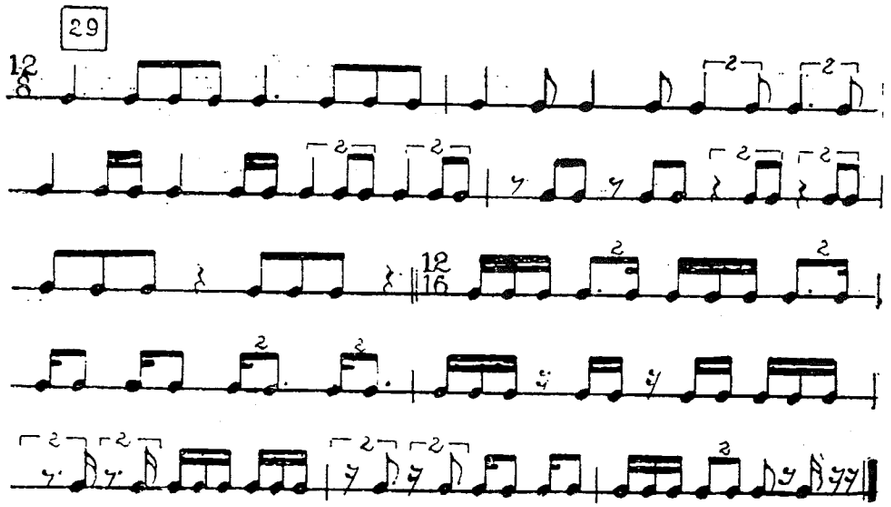


Studiu de ritmică ternară cu aplicații la duolet

Duolet de structură omogenă



Duolet de structură neomogenă

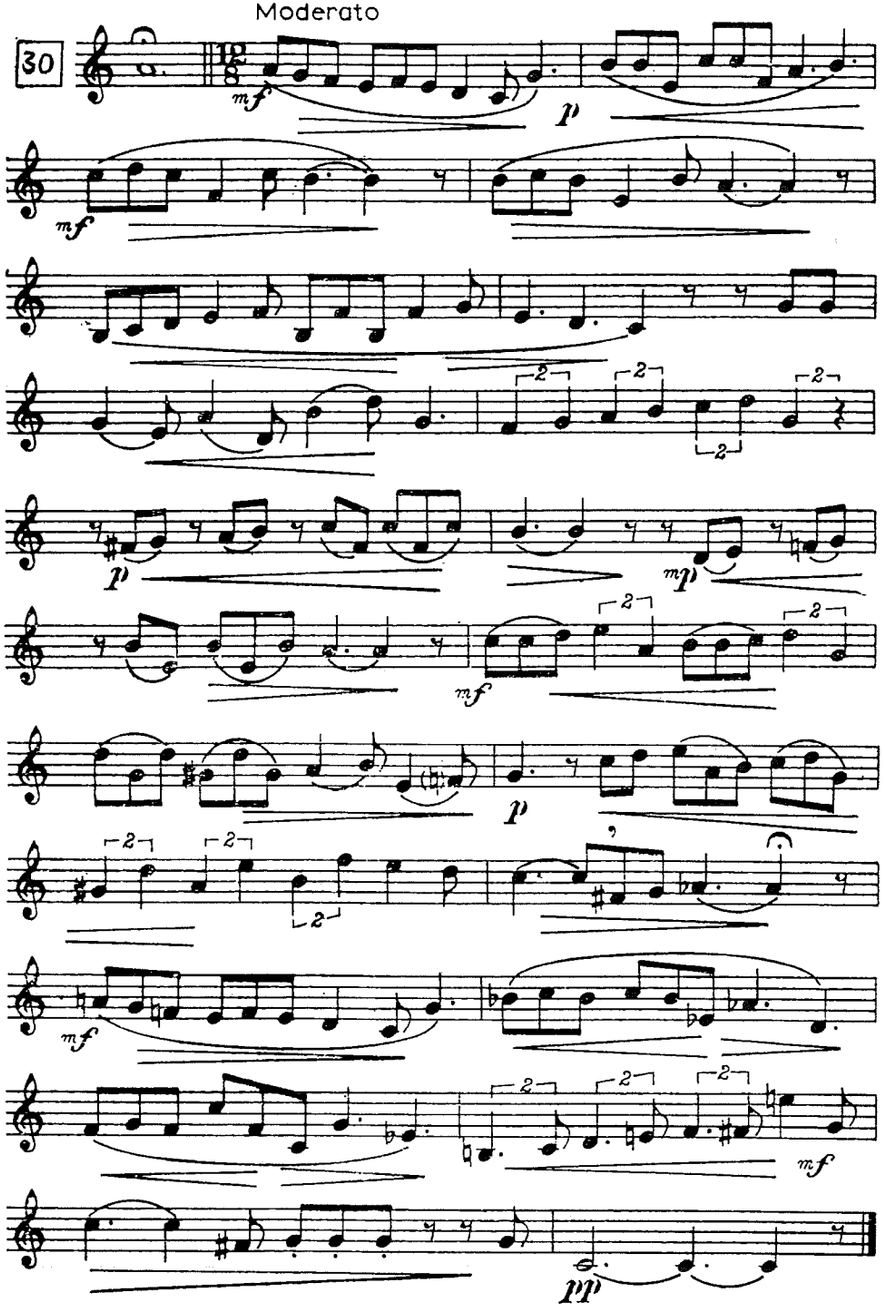


Cvinta

Duoletul

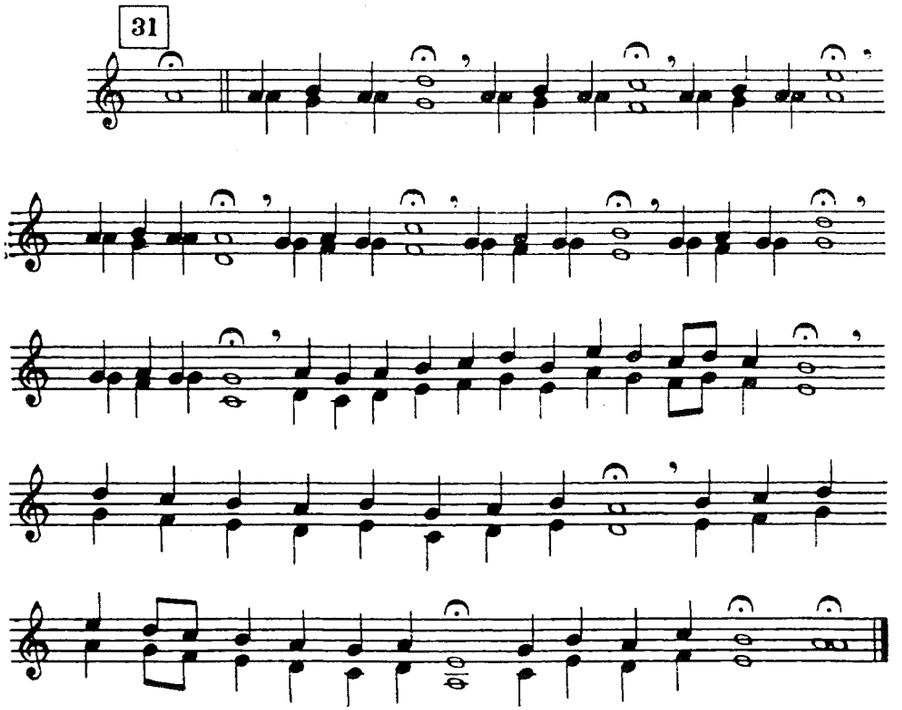
Moderato

30



Armonie de cvinte (caracter modal) în mișcare contrară, oblică și paralelă

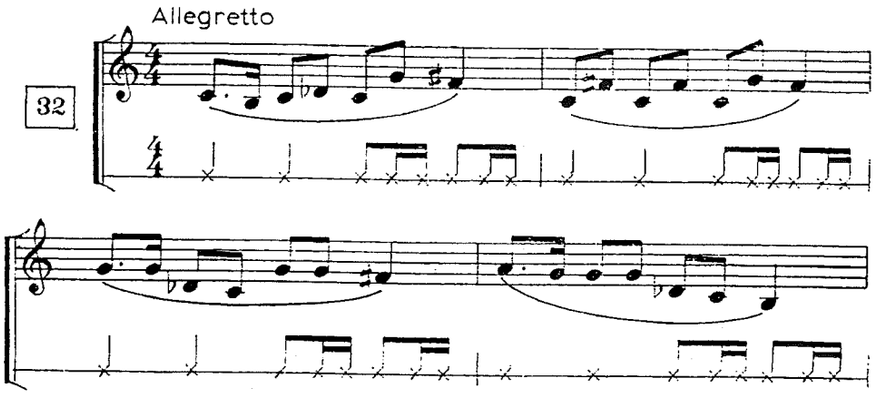
31

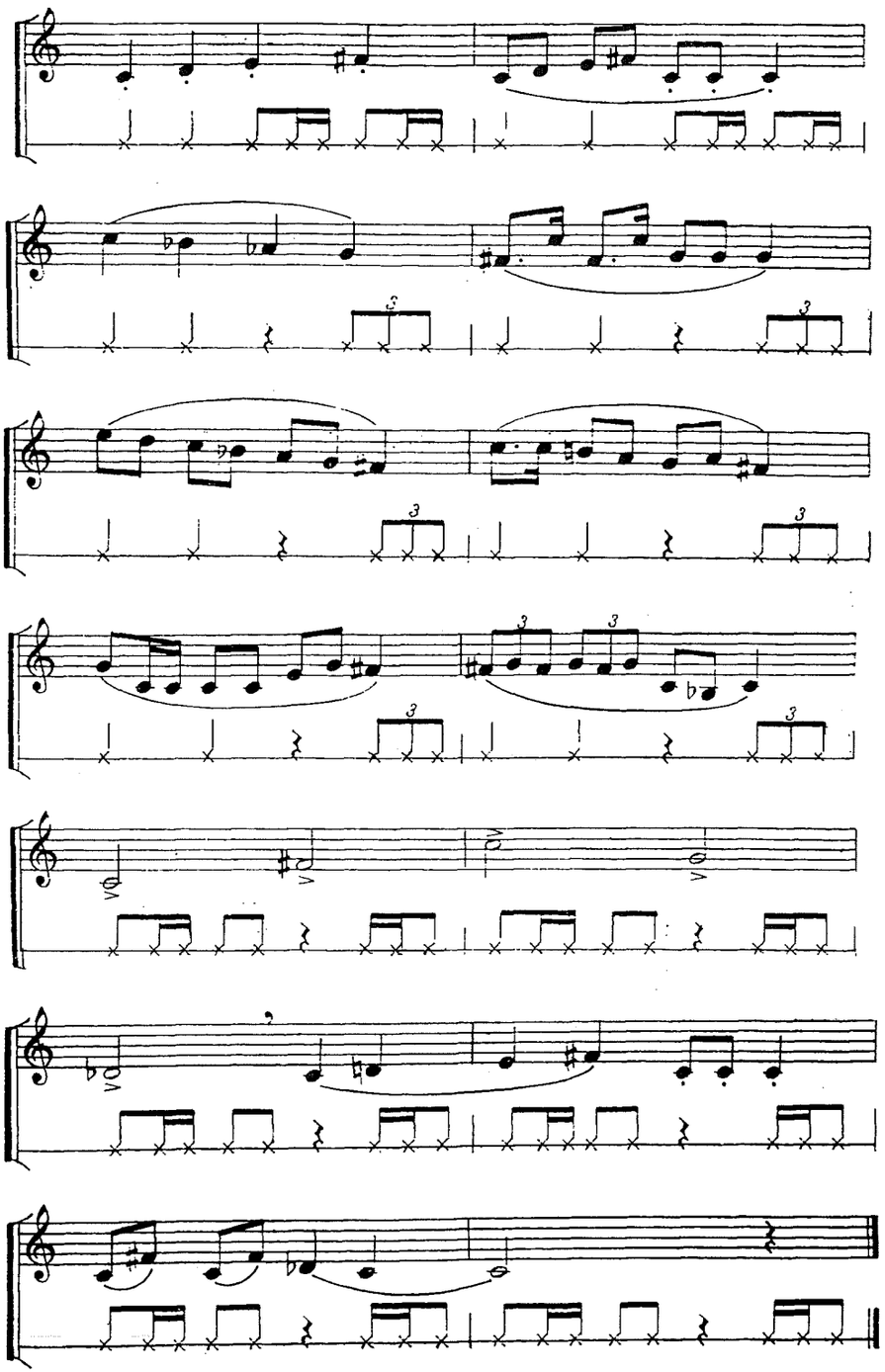


Cvarta mărită și cvinta micșorată (tritonul) cu acompaniament ritmic pe formule obstinate

Allegretto

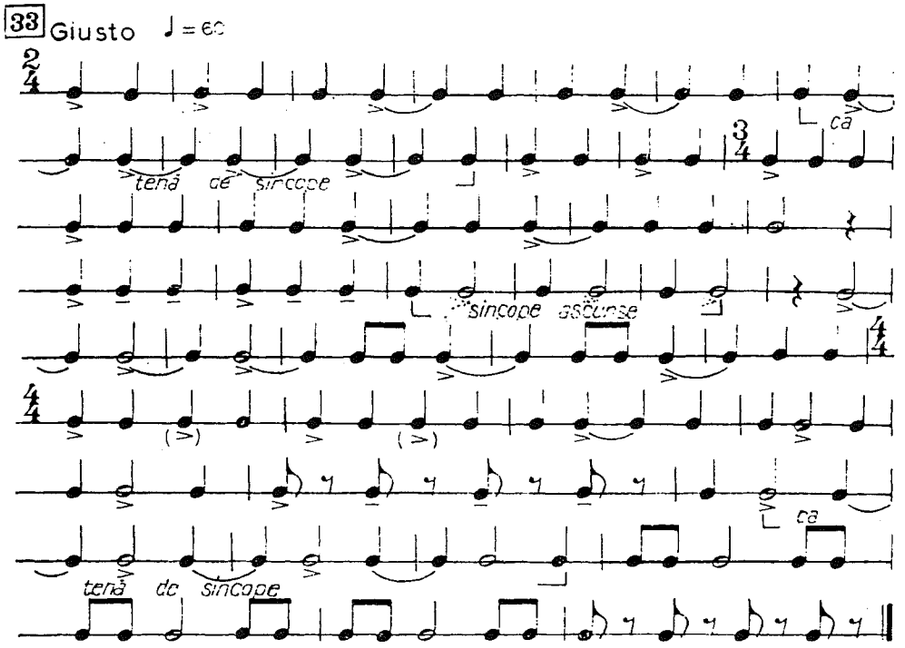
32



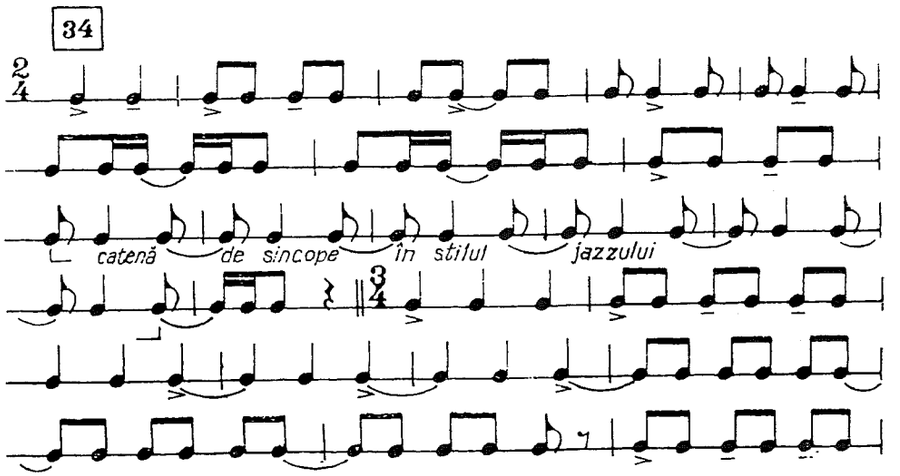


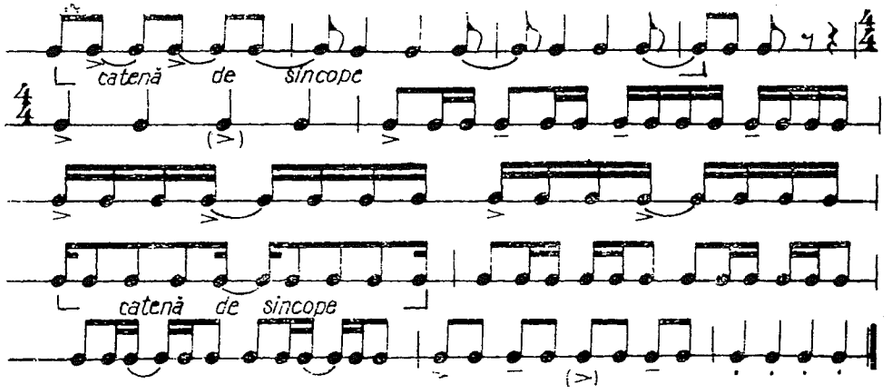
Sincopa. Studiu de ritmuri sincopate

Sincope distribuite pe unități de timp, în ritm binar



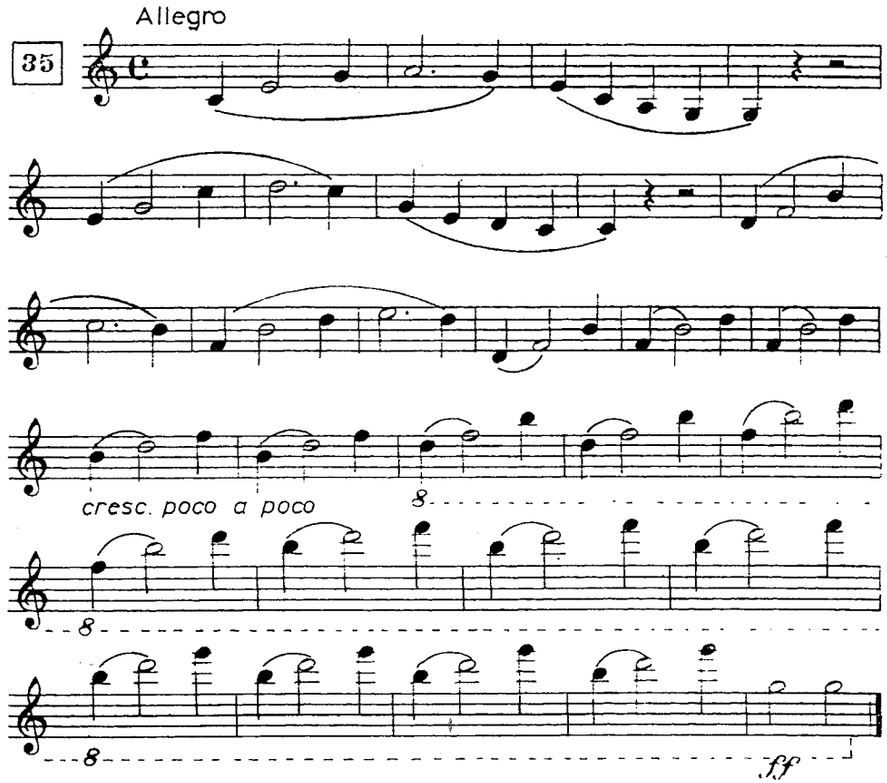
Sincope distribuite pe părți de timp, în ritm binar





Sincopa pe timpi[1]

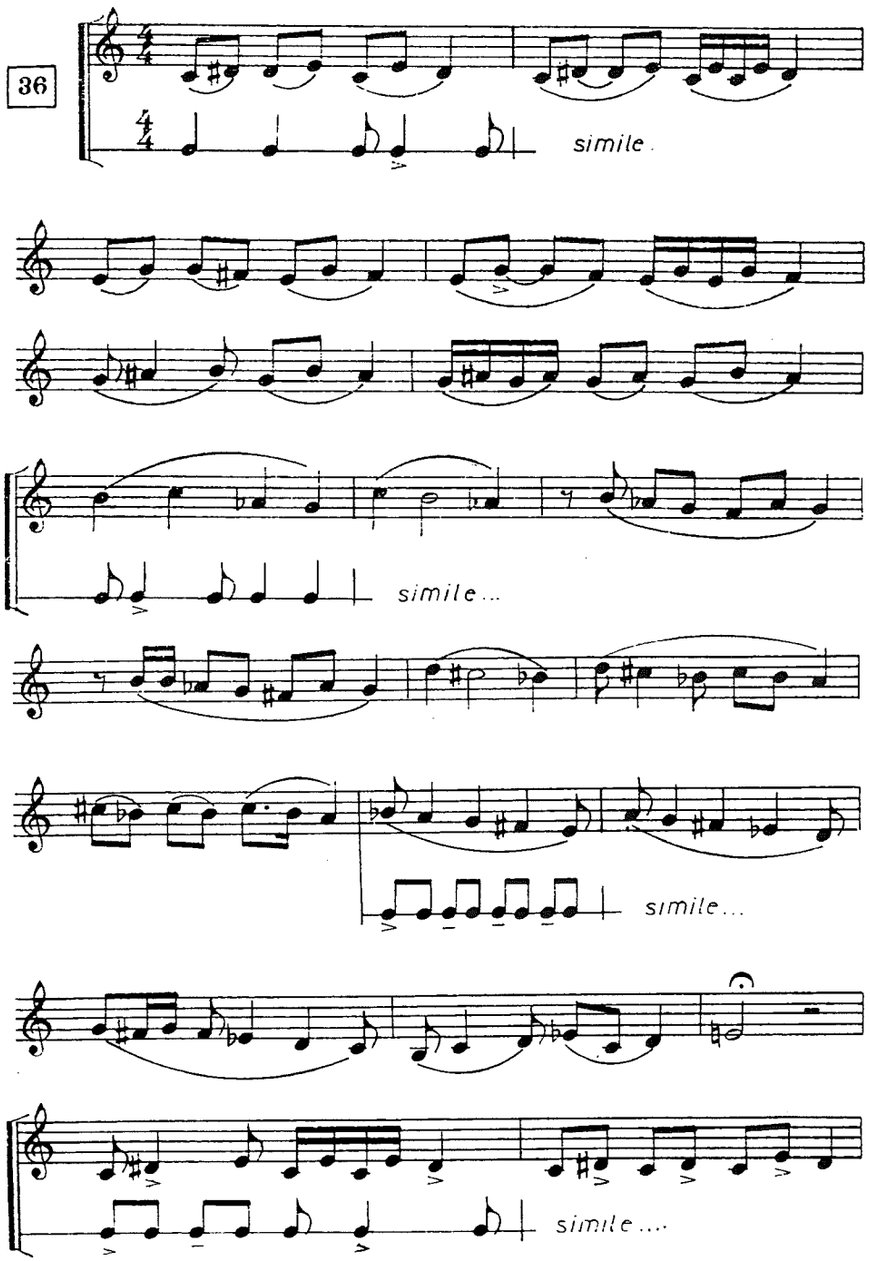
L. van Beethoven
Leonora. Uvertura Nr. 3

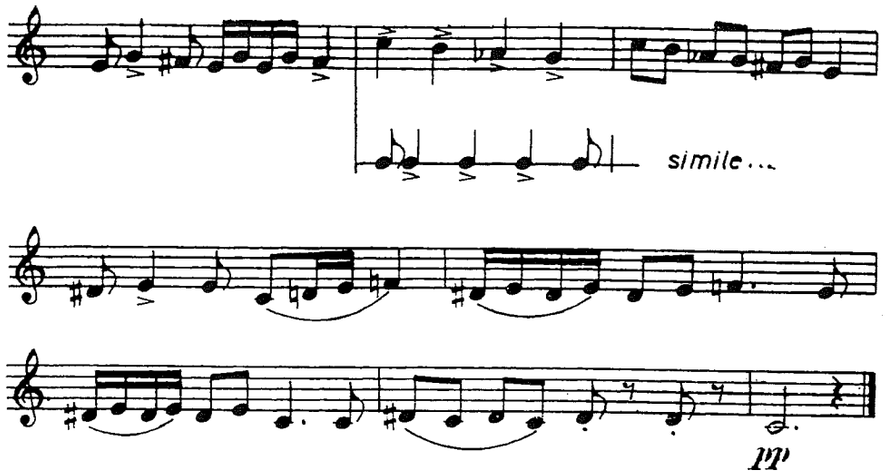


[1] Solfegiul servește și pentru citirea notelor deasupra portativului (cu multe linii suplimentare), cum se întîlnesc mai ales în unele partituri pentru vioară.

Secunda mărită

Ritmuri sincopate

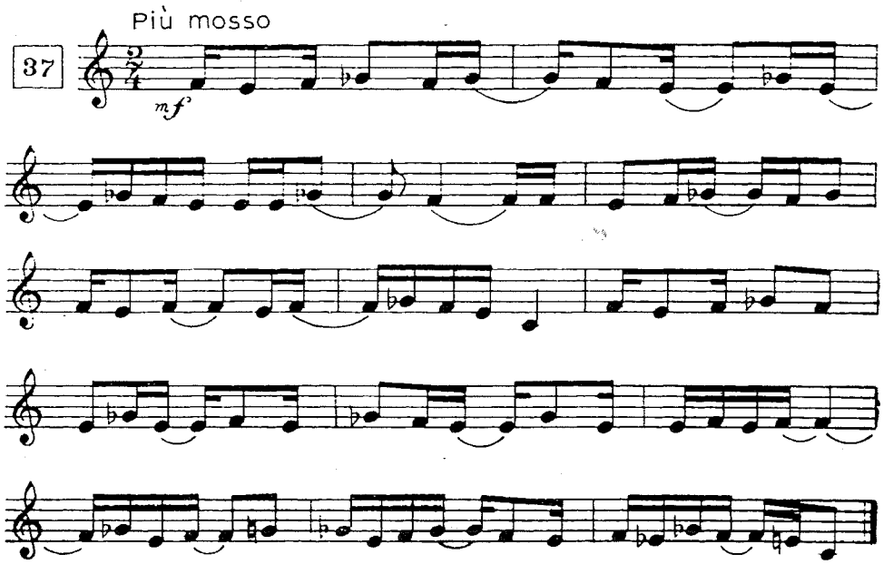




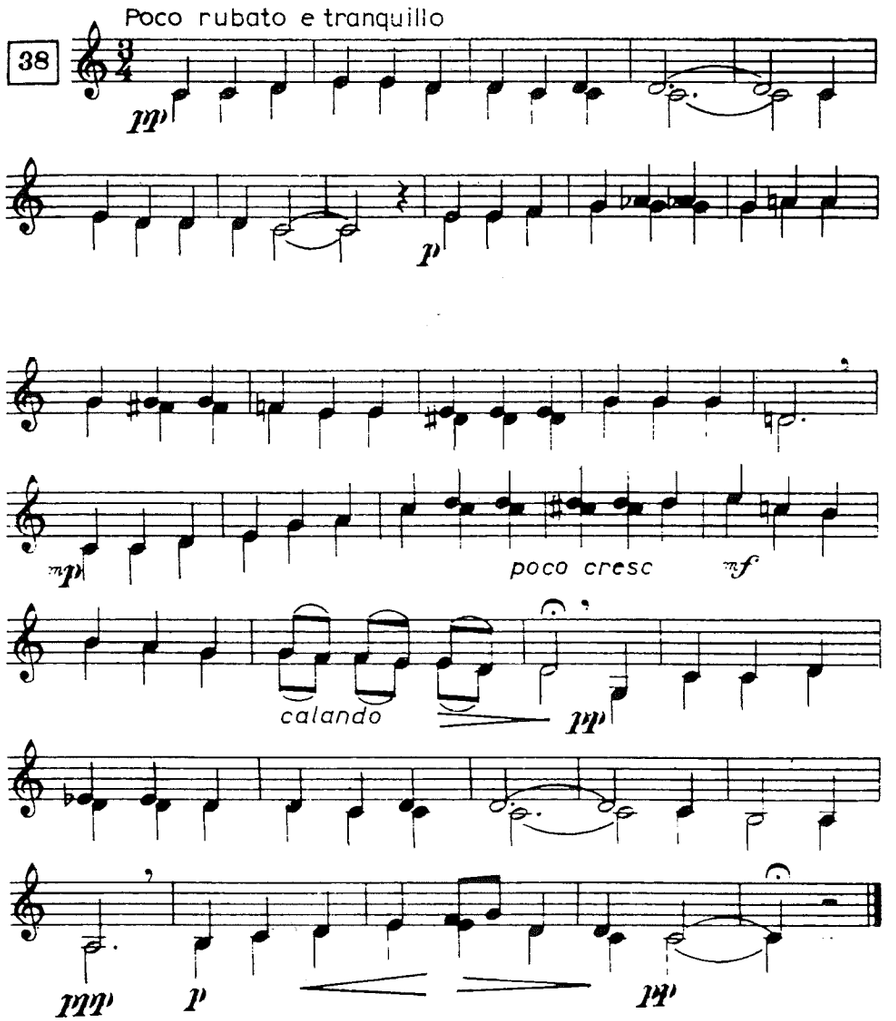
Terța micșorată

Sincope în variate structuri

Charles Ives (1874—1954)
Sonata pentru pian



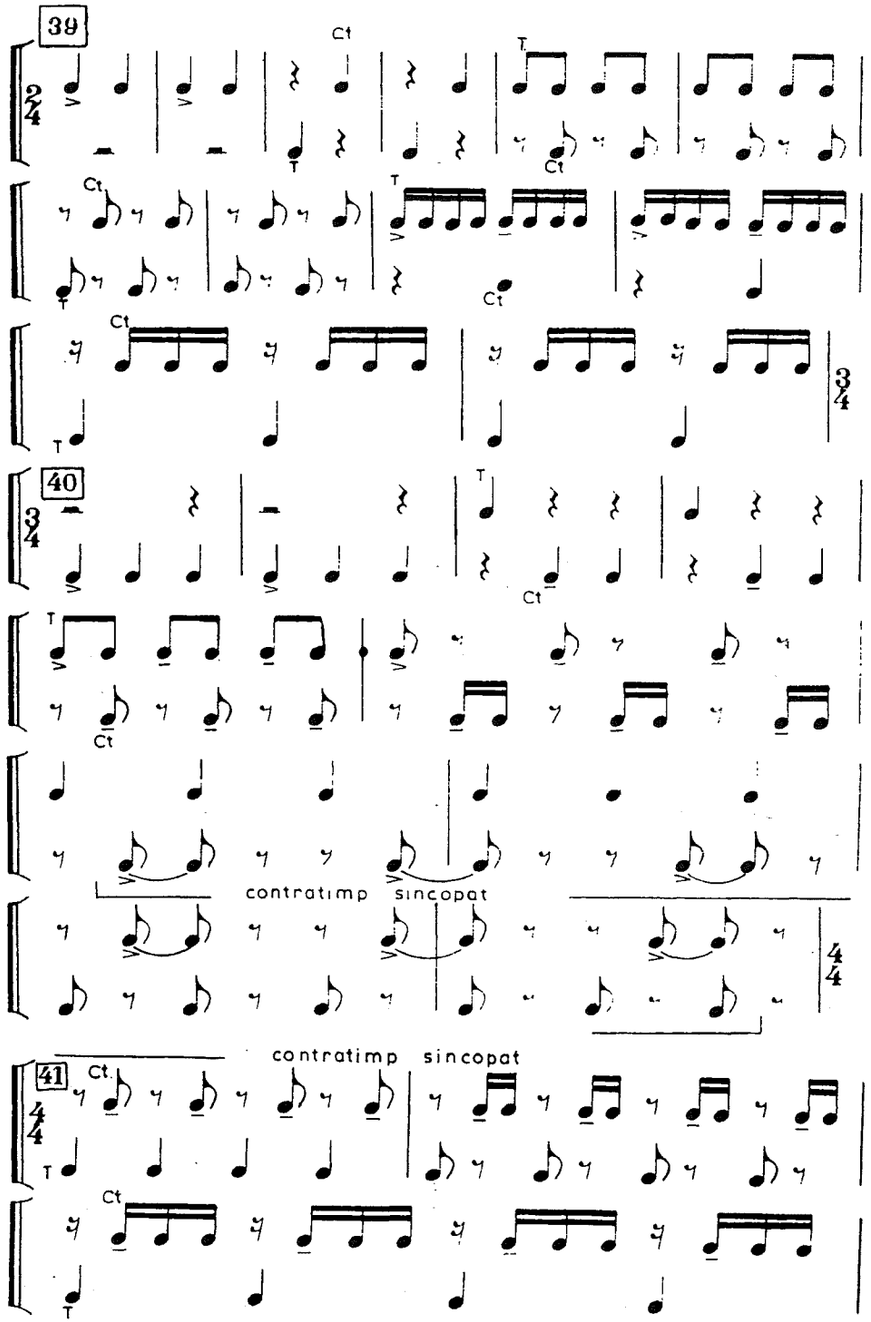
Studiu eterofonic[1] (la două voci)

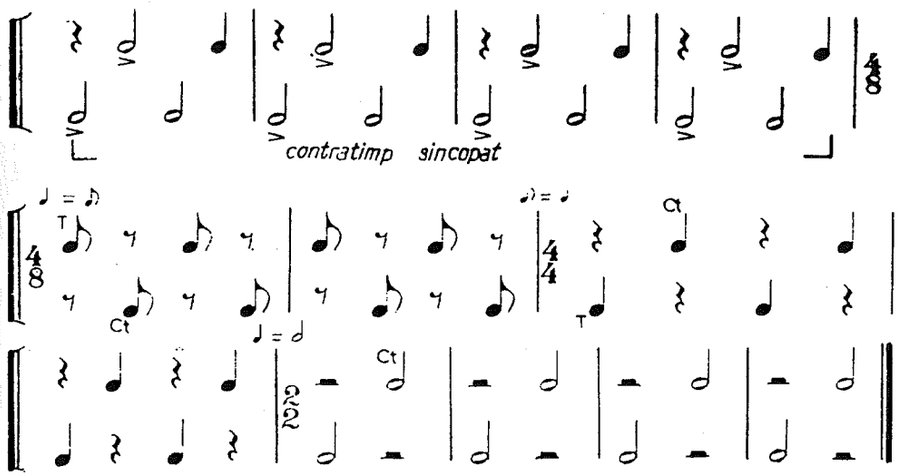


[1] Izvorită din cîntul popular, *eterofonia* a luat o dezvoltare aparte în lucrările compozitorilor români contemporani. În aspectul ei simplu, eterofonia constă în evadarea, din loc în loc, a unei voci — la intonații paralele foarte strînse — din linia melodică unică, reîntorcîndu-se de fiecare dată la unisonul melodic. Efectul componistic expresiv ; alternarea monodiei cu momente armonice de strînsă disonanță, linia melodică păstrîndu-și, în mare, același contur.

Contratimp în ritm binar (la două voci)

Formula *timp-contratimp* alternează la o voce sau alta (ritm complementar)

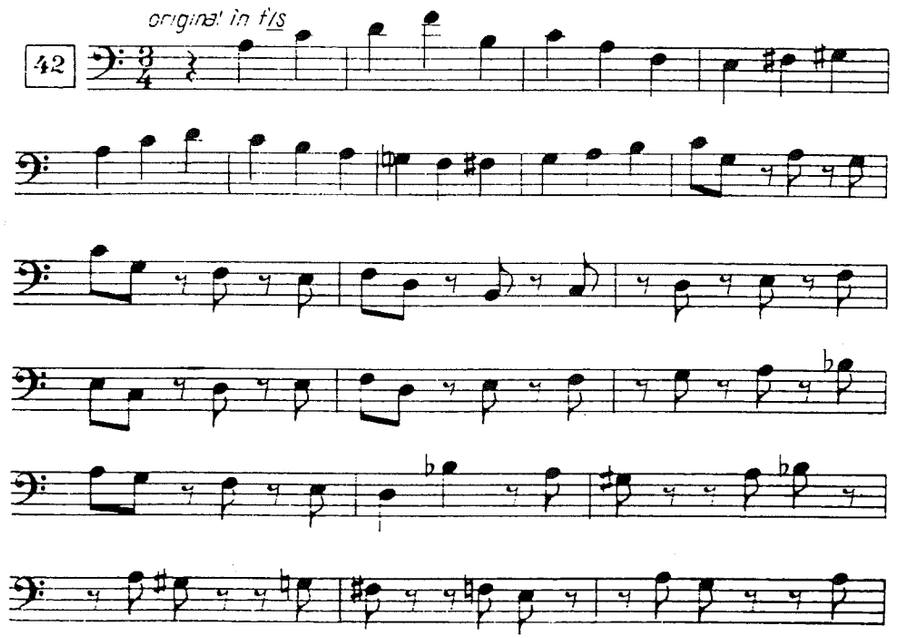




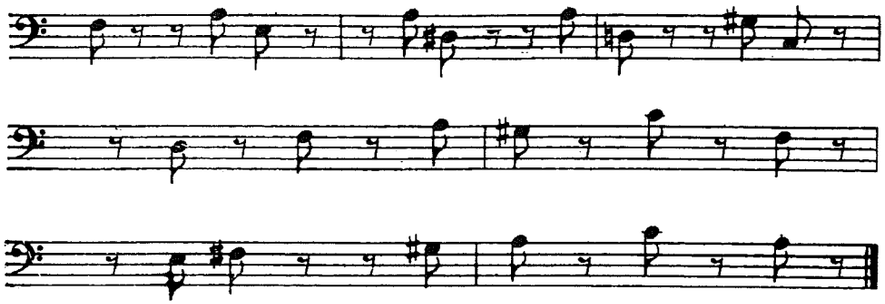
Solfegiul contratimpilor[1]

Z. Kodály (1882—1967)

44 Kétsólamú énekgyakorlat (pag. 40)



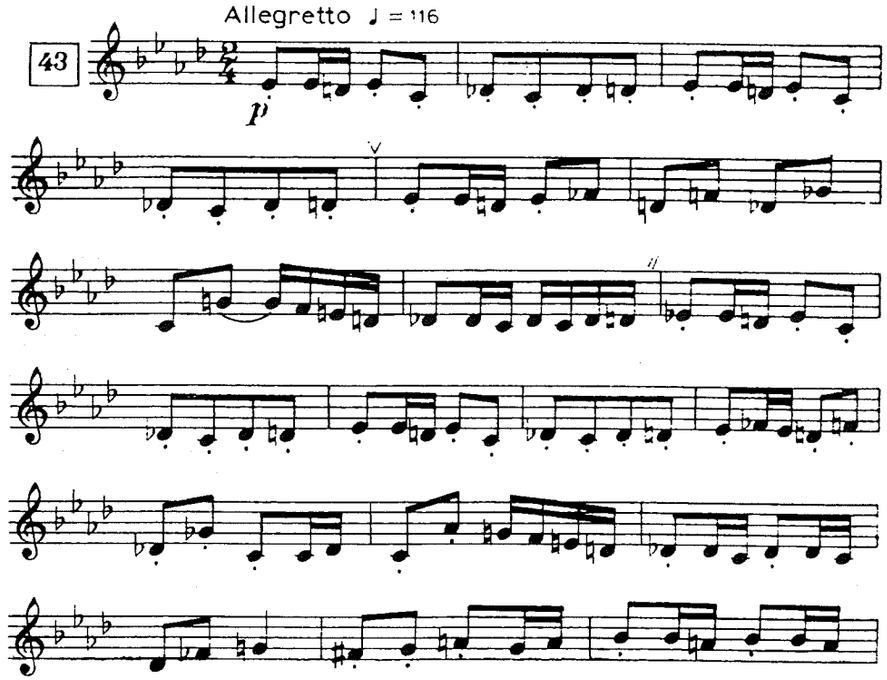
[1] Elevii vor crea ei înşişi acasă un acompaniament ritmic acestui solfegiu, marcîndu-se „timpii" contratimpilor (ritmica complementară).



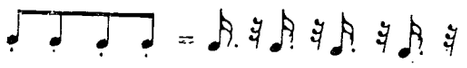
Studiu conclusiv al intervalelor melodice simple (1—8)

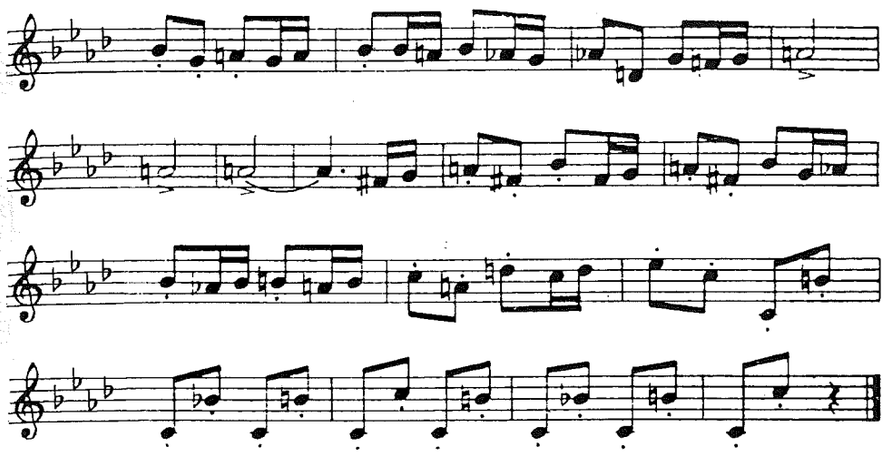
Execuţia staccato[1]

D m. Şostacovici
Cvartetul Nr. 10

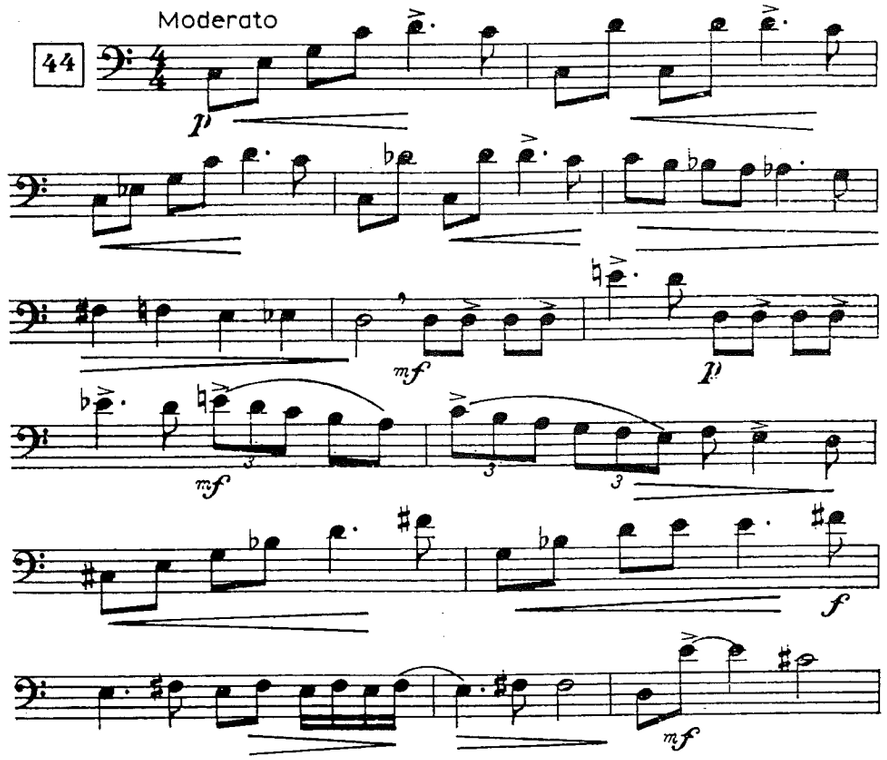


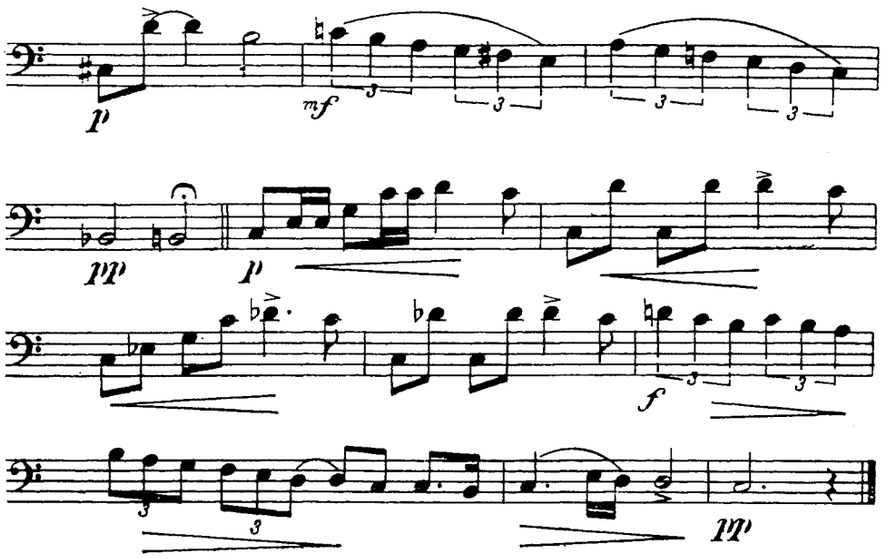
[1] „Staccato" (în limba italiană *staccare*=a desprinde, a desface, a dezlipi, a separa)=formulă expresivă destinată mai mult tehnicii instrumentale ; constă din întreruperea scurtă a fiecărei note însemnate prin punct (semnul grafic special al staccato-ului) :

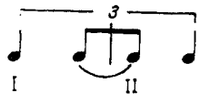




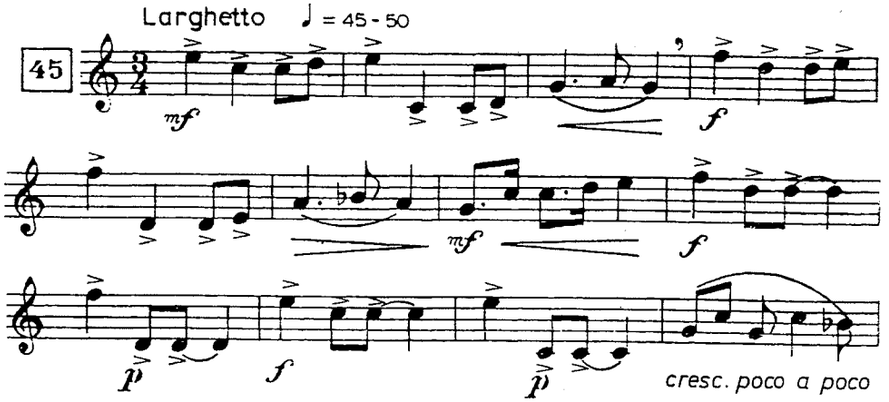
Nona. Triolet pe 2 timpi



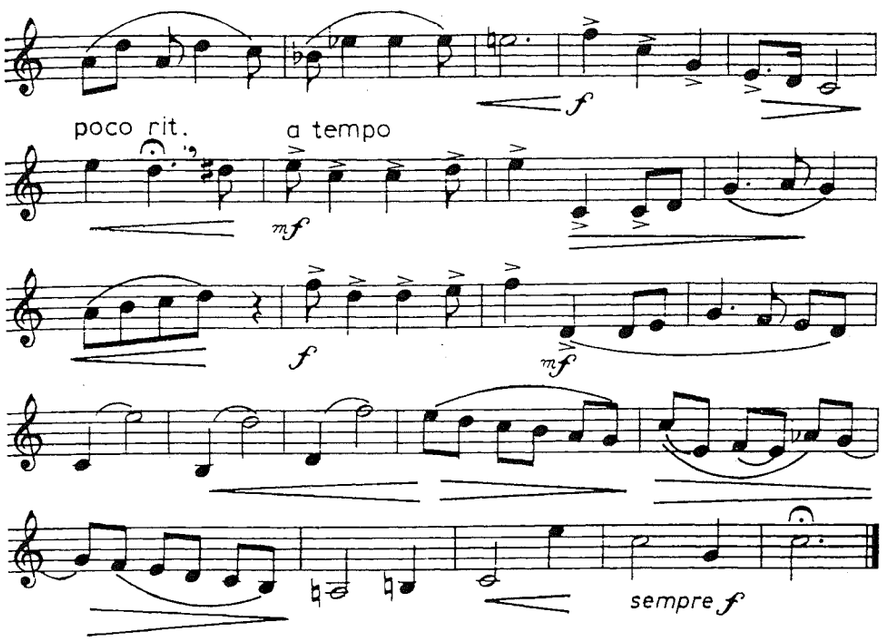




Decima[1]



[1] Salturile melodice largi de „nonă" și „decimă", întîlnite din ce în ce mai frecvent în creația contemporană, formează ceea ce se cheamă, într-o expresie germană, „Weitmelodik"=melodică spațială, largă.



Secțiunea II

STUDIUL MUZICII TONALE

INDEXUL PROBLEMATICII

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din partea teoretică la care se aplică
	Do major (C dur)	
46	*Majorul natural.* Inflexiuni modulatorii la tonalitatea treptei a II-a	98
47	Studiul *sincopei* în ritmul ternar pe unități de timp, în măsura $\frac{6}{8}$	76
48	Idem părți de timp, în măsura $\frac{12}{8}$	76
49	Solfegiu cu intonații ușor cromatizate. Ritm în oglindă. Duoletul. Eterografie metrică: măsurile $\frac{6}{8}$ și $\frac{6}{4}$	79
50	Solfegiu cu aplicare la *cvartolet* în măsura $\frac{6}{8}$	54
51	*George Enescu* „Suite d'orchestre" op. 9, Menuet lent (partea a II-a)	98
52	*Do major cromatic.* Triolet repartizat pe 2 timpi	111
53	Solfegiu polifonic la două voci. Contratimp pe jumătăți de timp (în ritmică complementară). *Michael Praetorius* „Wachet auf"	77
	Do diez major (Cis dur)	
54	Solfegiu în măsura $\frac{3}{8}$. Triolet omogen și neomogen pe timp	53, 85
	Do bemol major (Ces dur)	
55	Modulație la tonalitatea treptei a II-a (mutație directă, nepregătită)	120
	La minor (a moll)	
56	Inflexiune modulatorie la relativă. Pedala în melodie Cadența picardiană. Dezvoltarea ritmică pornind de la o temă. Sincope, contratimpi, ritmuri în oglindă	116 76, 77, 79
57	Cheia de alto. Exerciții de citire și intonare la diverse intervale	43
58	Solfegiu în *cheia de alto.* Tehnica *ecoului*	
59	Studiu poliritmic la două voci de forma *canon*	
60	*La minor cromatic.* Solfegiu cu acompaniament de ritm obstinat	113
61	*Tema con variazioni.* Recapitularea măsurilor parcurse: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ și adăugarea altora $\frac{4}{8}$, $\frac{2}{8}$ și $\frac{6}{16}$ Dezvoltarea ritmicii binare și ternare în formule variate	

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din partea teoretică la care se aplică
62	Solfegiu polifonic la două voci. Măsura $\frac{3}{2}$. G. Ph. Telemann *Canon*	85
	La diez minor (ais moll)	
63	Modulație la tonalitatea dominantei. *Cvintoletul* pe 1 și 2 timpi, în măsura $\frac{3}{4}$	53, 117
	La bemol minor (as moll)	
64	Inflexiuni modulatorii la tonalitatea subdominantei și a relativei. Catenă de sincope în ritm ternar	76, 116, 119
65	Solfegiu-sinteză pentru tonalitatea minoară. Ritmuri binare cu formule excepționale: *triolet și cvintolet.* Cadența melodică picardiană	53, 73
	Sol major (G dur)	
66	Modulație la tonalitatea minoră și majoră a treptei a III-a (G-h-H). Majorul melodic și armonic. Alternanță de măsuri $\frac{3}{4}$ cu $\frac{3}{2}$	99, 118
67	Canon ritmic la două voci. Ritm cruzic și anacruzic. Contratimpi în structură complementară (integrală).	77, 78
68	Edouard Lalo *Cencertul pentru violoncel* (p. II). Triolet pe părți de timp în măsura $\frac{6}{8}$	53
69	*Sol major cromatic.* G. Rossini *Cotofana hoață*	112
70	Solfegiu armonic la patru voci. Alexandru Pașcanu *Studiu*	
71	Solfegiu polifonic la trei voci. Ritmică în contratimpi prin complementaritate. Zoltan Kodály *Canon*	77
	Sol bemol major (Ges dur)	
72	Modulația la omonimă (Ges-ges). Duolet și cvartolet pe timpi în măsura $\frac{12}{8}$	54, 85, 86, 121
	Mi minor (e moll)	
73	Inflexiuni modulatorii la tonalitatea relativă și la tonalitatea minoră a treptei a V-a. Ritm în contratimpi pe timp și părți de timp, în sistemul ternar. Cvintolet Măsuri alternative $\frac{9}{8}$ și $\frac{6}{8}$	116, 117 54, 77 85, 86
74	Solfegiu armonic la patru voci. Alexandru Pașcanu *Studiu*	
75	*Mi minor cromatic.* Modulație la tonalitatea relativă e-G. Duolet pe 3 timpi în măsura $\frac{6}{8}$	54, 111, 116
	Mi bemol minor (es moll)	
76	Modulația la tonalitatea relativei (es-Ges). Duolet, cvartolet și cvintolet în diverse repartizări metrice Măsuri alternative $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$	54, 117

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din partea teoretică la care se aplică
	Fa major (F dur)	
77	Inflexiuni modulatorii la relativă. Zone cromatice. Melodie de intervalică spațiată (largă). Duolet și cvartolet pe 3 timpi în măsura $\frac{3}{8}$ Acompaniament ritmic obstinat	
78	Solfegiu armonic la patru voci. Alexandru Pașcanu *Studiu*	
	Fa diez major (Fis dur)	
79	Modulație la *relativa dominantei (Fis-ais).* Duolet pe 3 timpi în măsura $\frac{12}{8}$. Contratimpi pe timpi	54, 85, 86, 77
	Re minor (d moll)	
80	Modulația la omonimă (d-D). Triolet. Sextolet cu 1, 2 și 3 accente ritmice	53, 121
81	Solfegiu polifonic la două voci. G. Bizet *Arleziana*	
	Re diez minor (dis moll)	
82	Accente și nuanțe dinamice în variante configurații. Cadența picardiană în melodie. Melodică spațiată (intervale largi).	58, 59, 60
	Re major (D dur)	
83	Cvintolet pe 3 și 6 timpi în măsura $\frac{9}{8}$. Duolet pe 3 timpi în aceeași măsură	54
84	Johannes Brahms *Concertul pentru vioară* op. 77 (trei fragmente diferite); fragmentul al doilea cu acompaniament ritmic în contratimp de factură complementară	77
	Re bemol major (Des dur)	
85	Modulația la tonalitatea dominantei (Des-As). Cvintolet pe timp în măsura $\frac{4}{4}$. Schimbări de tempo	53, 89, 90, 91, 117
86	George Gershwin *Concertul pentru pian și orchestră* (p. I). Acompaniament ritmic la două voci. Accentuări ritmice în stilul jazz-ului simfonic. Sincope și contratimpi în structuri complementare	76, 77
	Si minor (h moll)	
87	Modulație la tonalitatea relativei, a dominantei și a omonimei (h-D-fis-H)	116, 117, 121
	Si bemol minor (b moll)	
88	Solfegiu aplicativ la ritmul cu valori dublu-punctate. Cvintoletul pe 4 timpi în măsura $\frac{4}{4}$	53

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din partea teoretică la care se aplică
	Si bemol major (B dur)	
89	Pasaje cromatice. Ritmica eterogenă. Măsura $\frac{3}{8}$; tactare cu toți timpii și cu timpii concetrați în două bătăi inegale (3+2). Contratimp în ritmica eterogenă	75, 87, 88
90	Fr. Schubert *Canon la trei voci*	
91	Recapitularea tonalităților majore G, F, D, B. Transpunerea unor solfegii fără armură în aceste tonalități (mutații melodice din sistemul modal în cel tonal). Acompaniament de ritmică binară în măsurile $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$	
	Si major (H dur)	
92	Modulație la tonalitatea relativă (H-gis). Triolet și sextolet în diverse aspecte în măsura $\frac{3}{4}$	53, 86, 116
	Sol minor (g moll)	
93	Modulație la tonalitatea relativă (g-B). Ritmica eterogenă. Măsura $\frac{7}{8}$ „in tre battute"	75, 88, 116
94	P. I. Ceaicovski *Concertul pentru vioară* în Re major (p. II-a *Canzonetta*) op. 35	
95	Solfegiu polifonic la două voci. G. F. Haendel *Suita pentru pian nr.* 7	
96	Solfegiu armonic la patru voci. Alexandru Pașcanu *Studiu*	
	Sol diez minor (gis moll)	
97	Inflexiune la tonalitatea omonimă. Sincope și duolete în măsura $\frac{9}{8}$	54, 121
98	Recapitularea tonalităților minore *e, d, g, h.* Transpunerea unor solfegii fără armură în aceste tonalități (mutații melodice din sistemul modal în cel tonal). Acompaniament ritmic cu sincope și contratimpi	76, 77
	La major (A dur)	
99	Solfegiu armonic. *Alexandru Pașcanu* „Studiu"	
100	Modulația la dominantă (A-E). Ritmica eterogenă Cvartolet (4 : 3). Măsura $\frac{5}{8}$ (2+3).	54, 87, 121
101	Semne dinamice variate folosind toată gama de la *pp* la *ff*. Triolet pe 1 și 2 timpi. Catenă de sincope	53, 58, 59, 76
102	P. I. Ceaicovski *Variații pe o temă rococo* pentru violoncel, op. 33	
	La bemol major (As dur)	
103	Alternanțe de ritm binar cu ternar. Măsurile $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{4}$ și $\frac{12}{8}$. Contratimp sincopat	77, 83, 85

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din partea teoretică la care se aplică
	Fa diez minor (fis moll)	
104	Solfegiu armonic la patru voci. B. Alecseev *Studiu*	
105	Modulația la tonalitatea dominantei *(fis-cis)* și la tonalitatea omonimă (fis-Fis). Duolet în măsura $\frac{6}{8}$	39, 54, 117, 121
106	Leo Delibes *Cîntec spaniol.* Modulația la dominantă *(fis-cis)*	117
	Fa minor (f moll)	
107	George Enescu *Sonata pentru pian și vioară* nr. 2, op. 6 — fragment	
108	Dragoș Alexandrescu „Canon la două voci"	
109	Cîntec de negri (S.U.A.) Sincopa în muzica de jazz	76
	Mi bemol major (Es dur)	
110	Solfegiu armonic la patru voci. Alexandru Pașcanu *Studiu*	
111	Solfegiu cu acompaniament ritmic ostinat. Modulația la tonalitatea dominantei, la relativa și omonima acesteia *(Es,-B,-c,-C-Es)*	116, 117, 121
112	George Enescu *Simfonia I în Mi bemol* op. 13 — fragment în cheia de alto	43
	Do minor (c moll)	
113	Coordonarea melodie-ritm pe orizontală (forma dialogată). Modulația la omonimă	121
114	*Joh. Seb. Bach* „Ofranda muzicală". Minorul lui „Bach" la două voci polifonice	99
115	*Orlando di Lasso.* „Messa". Solfegiu polifonic la trei voci	
	Mi major (E dur)	
116	Solfegiu în ritmică eterogenă. Măsura $\frac{7}{4}$ (2+3+2). Inflexiune la tonalitatea relativă	87, 88
117	Dragoș Alexandrescu *Canon la două voci*	
	Do diez minor (cis moll)	
118	Eugen Thomas. *Sincopa și trioletul în măsura* $\frac{4}{4}$	53, 76
119	Solfegiu armonic la patru voci. B. Alecseev *Studiu*	
120	Solfegiu polifonic la două voci. W. A. Mozart Canon	

Nr. de ordine al solfegiilor și studiilor ritmice		Nr. paragrafului din partea teoretică la care se aplică
	Modulația melodică în lucrări din literatura muzicală universală	
121	L. van Beethoven *Cvartetul nr. 6* Modulația *Es-As-Es*	119
122	Leo Delibes *Coppelia.* Modulația *a-d-a*	117
123	G. Meyerbeer *Africanca.* Modulația *D-A-D-G-D*	117, 119
124	G. Donizetti *Favorita.* Modulația *A-cis-A-D-A*	118, 119
125	Eduard Grieg. *Peer Gynt.* Suita II op. 46 (p. IV) „Solfejgslied". Modulația *a-A*	121

ORDINEA TONALITĂȚILOR

Do major
I Do diez major
Do bemol major
La minor
II La diez minor
La bemol minor
III *Sol major*
Sol bemol major
Mi minor
IV Mi bemol minor
V *Fa major*
Fa diez major
VI *Re minor*
Re diez minor
VII *Re major*
Re bemol major

Si minor
VIII Si bemol minor

IX *Si bemol major*
Si major

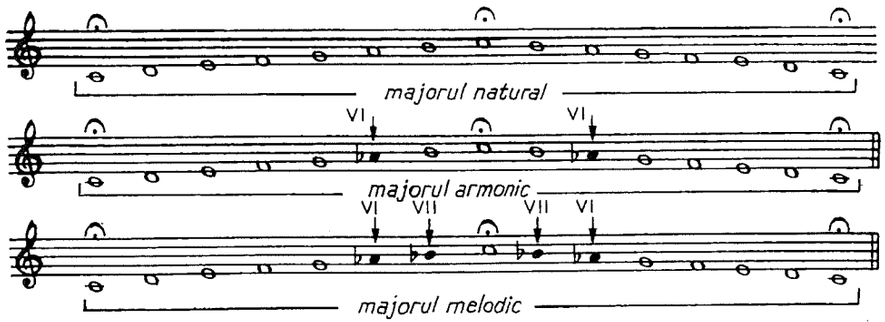
X *Sol minor*
Sol diez minor
XI *La major*
La bemol major
XII *Fa diez minor*
Fa minor
XIII *Mi bemol major*
Mi major
XIV *Do minor*
Do diez minor

Notă: Fiecare dintre tonalitățile subliniate (capetele de grupe) va fi pregătită, în ceea ce privește solfegiul, prin următoarele activități practice, menționate expres în manual:

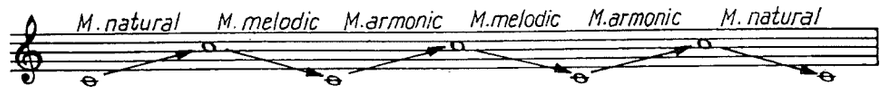
— intonarea gamelor tonalității în toate variantele (acordajul general al tonalității);
— intonarea arpegiată a acordurilor de 3 sunete de pe toate treptele;
— intonarea la 4 voci (cu toată clasa) a cadențelor armonice specifice;
— intonarea și păstrarea în memorie a cîtorva teme de pregnanță, în tonalitatea respectivă, din literatura muzicală universală.

DO MAJOR (C DUR)

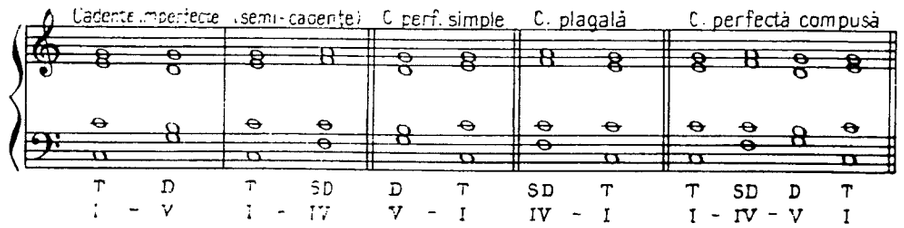
Acordajul general al tonalității



Intonați variantele modale însemnate deasupra schemelor (ascendent și descendent):



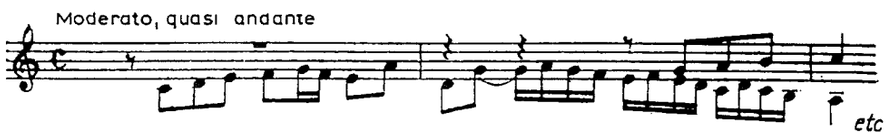
Cadențele armonice principale ale tonalității[1]



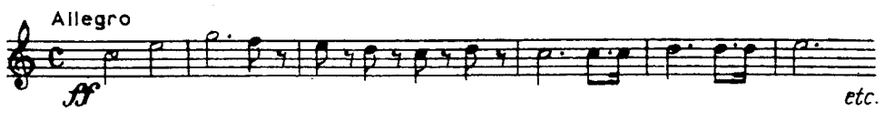
[1] Se intonează la patru voci cu toată clasa, sau cu un cvartet vocal. În clasele în care nu sînt suficiente voci grave (bărbătești), profesorul va reformula cadențele pentru trei voci egale.

Teme de mare pregnanță, în tonalitatea Do major din literatura muzicală universală[1]

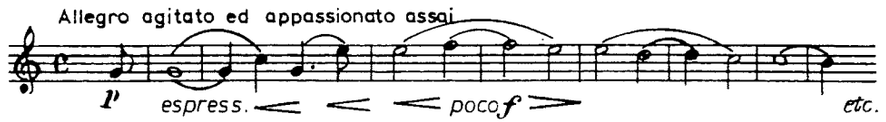
J. S. Bach (1685—1750)
Clavecinul bine temperat (1722)
Partea I, Fuga I



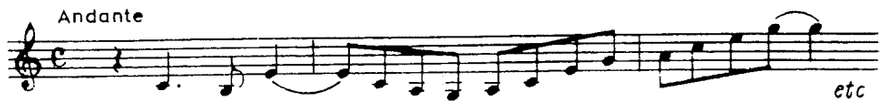
L. van Beethoven (1770—1827)
Simfonia Nr. 5 op. 67 (1808)



H. Berlioz (1803—1869)
Simfonia fantastică op. 14 (1830)

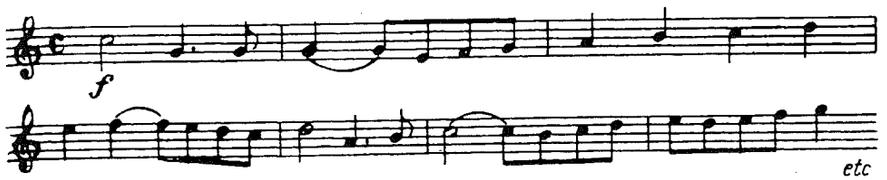


Fr. Liszt (1811—1886)
Preludii (1854)
Poem simfonic



[1] Se fredonează cu elevii în clasă și se cîntă la pian pentru a fi reținute și recunoscute la audiții și concerte.

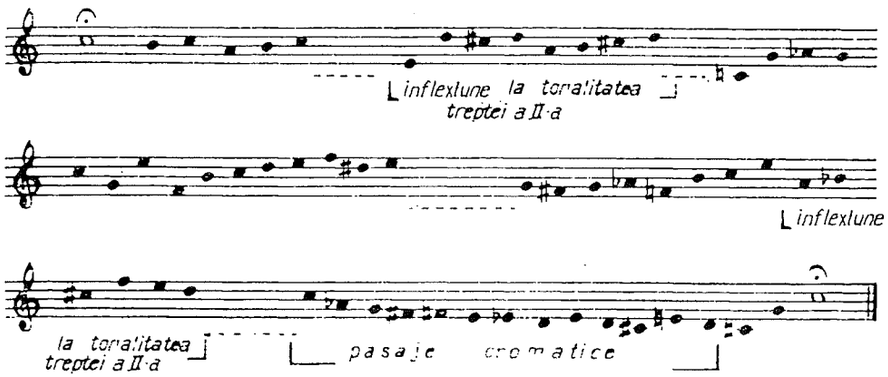
R. Wagner (1813—1883)
Maeștrii cîntăreți din Nürenberg (1868) Uvertura



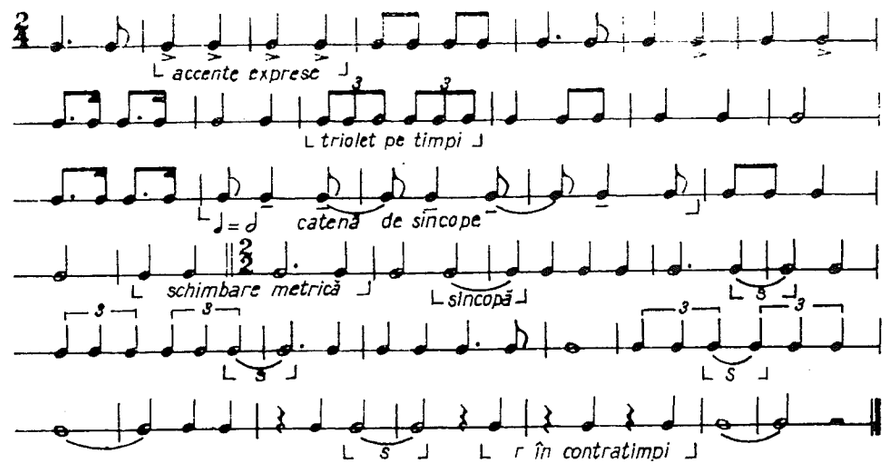
46

Solfegiu

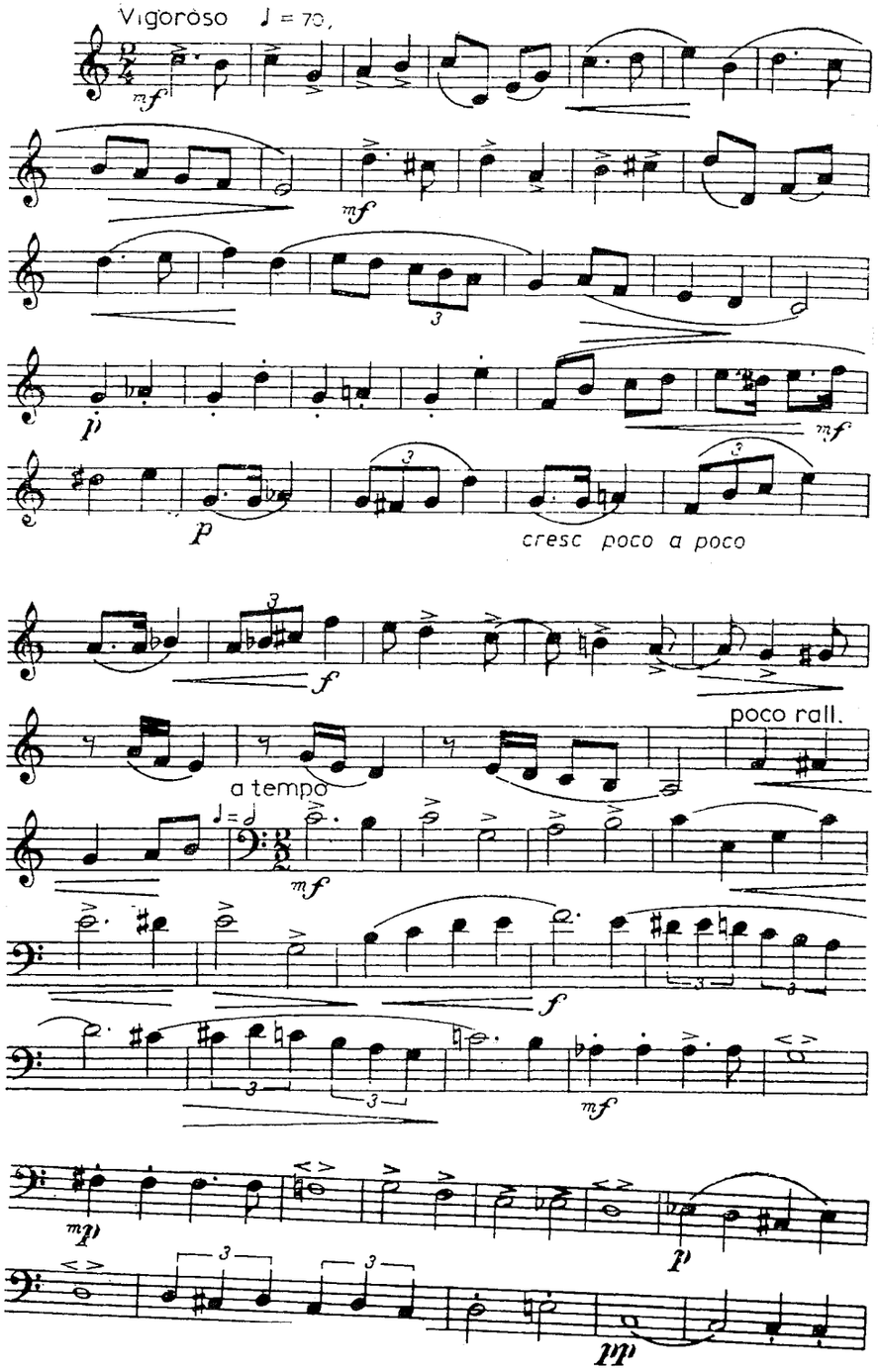
Intonații pregătitoare (formule extrase din solfegiu)

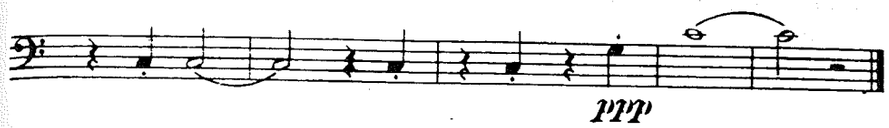


Ritmica (formule extrase din solfegiu)[1]



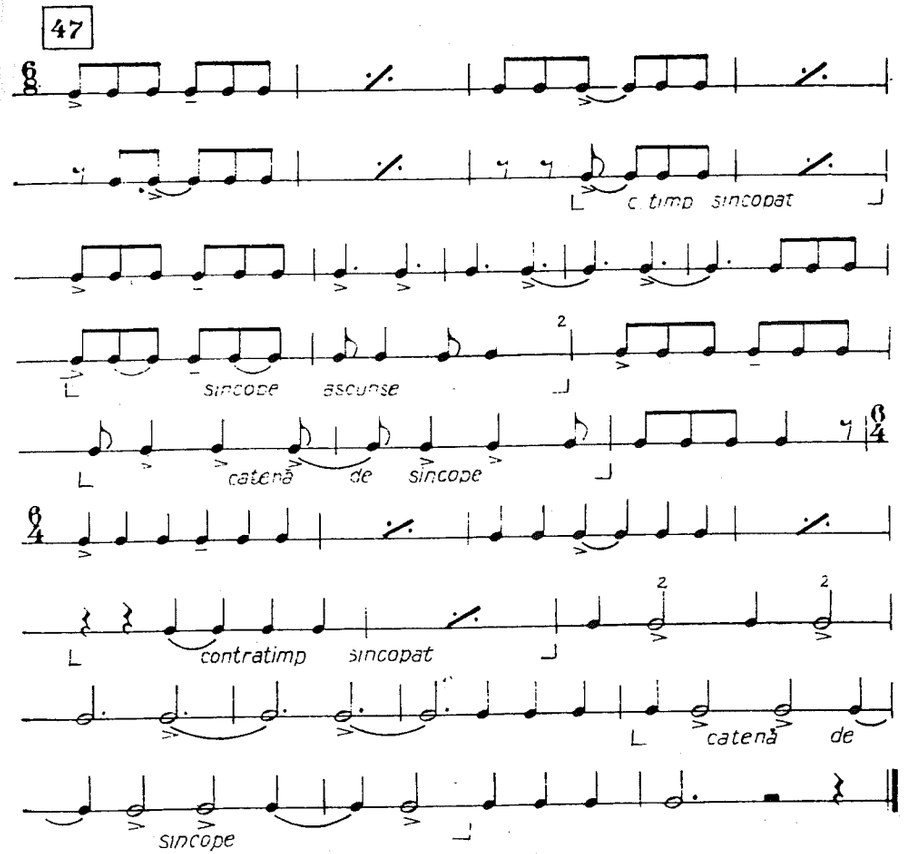
[1] Se lucrează mai întîi individual, apoi cu toată clasa.





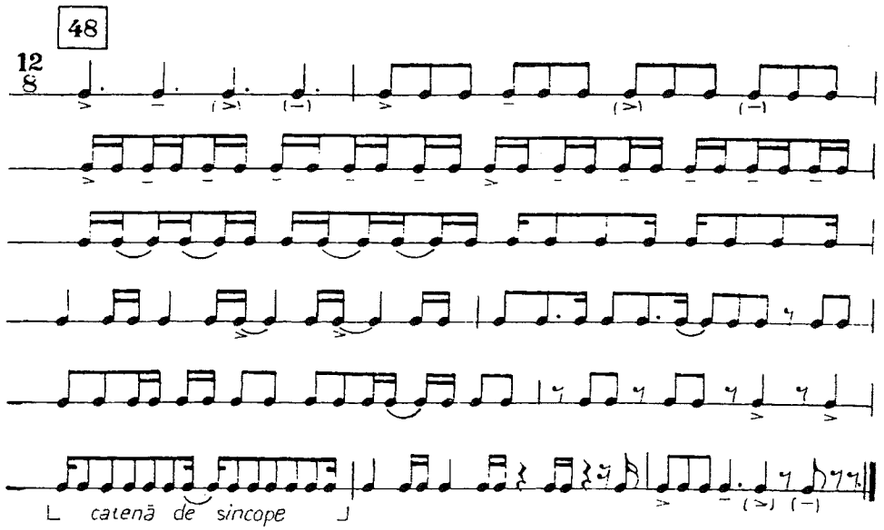
Studiul sincopei în ritmul ternar

Sincope distribuite pe unități de timp.
Semnul de abreviere
a unei măsuri (..'/)



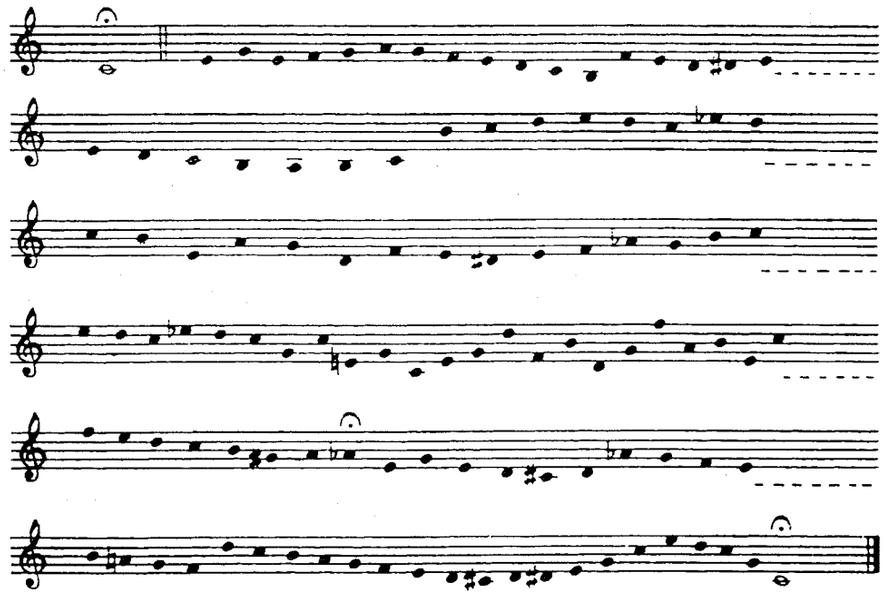
[1] Sincope prin valori cumulative ternare.
[2] Sincope prin cumulul a două valori neaccentuate (sincope ascunse).

Sincope distribuite pe părți de timp

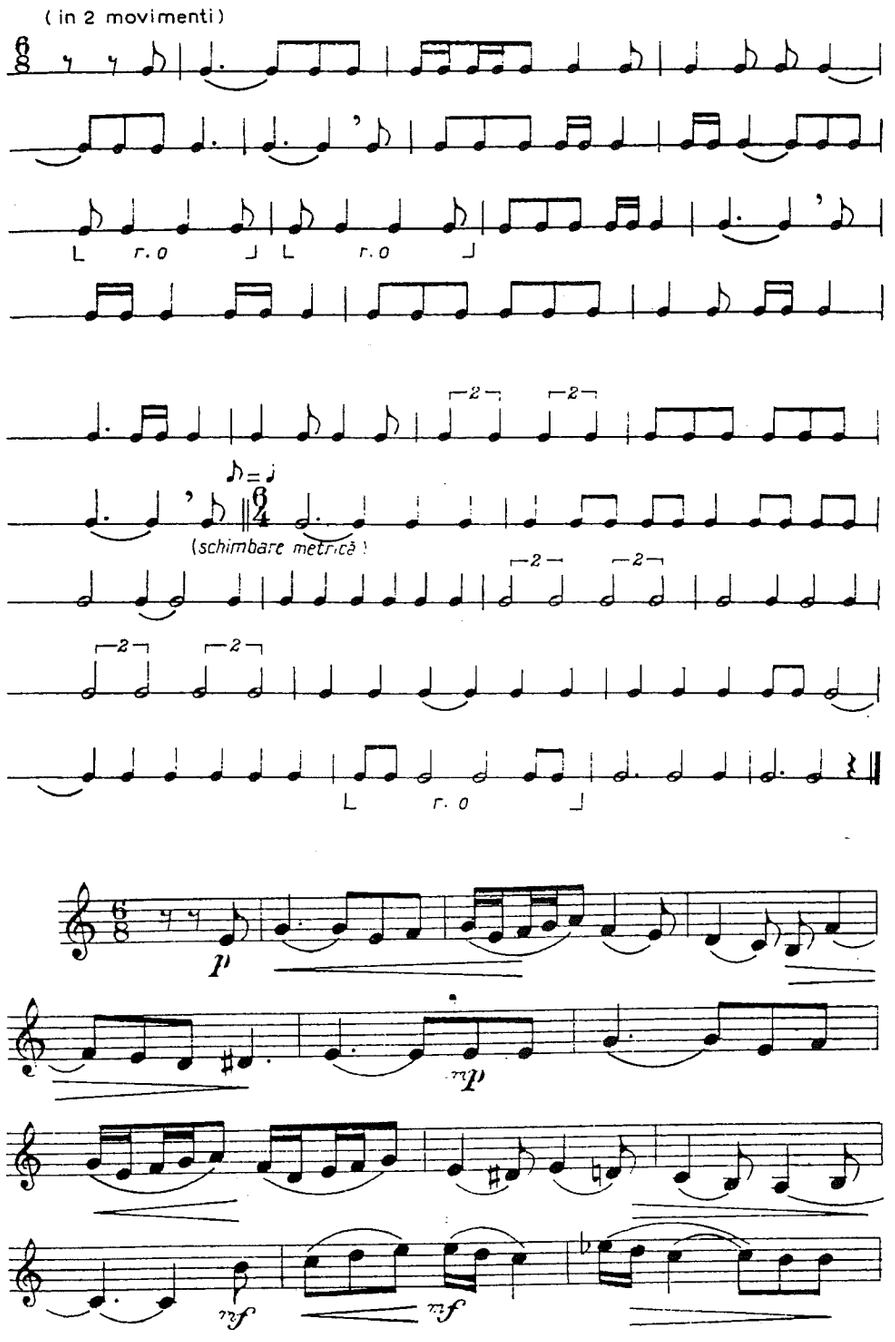


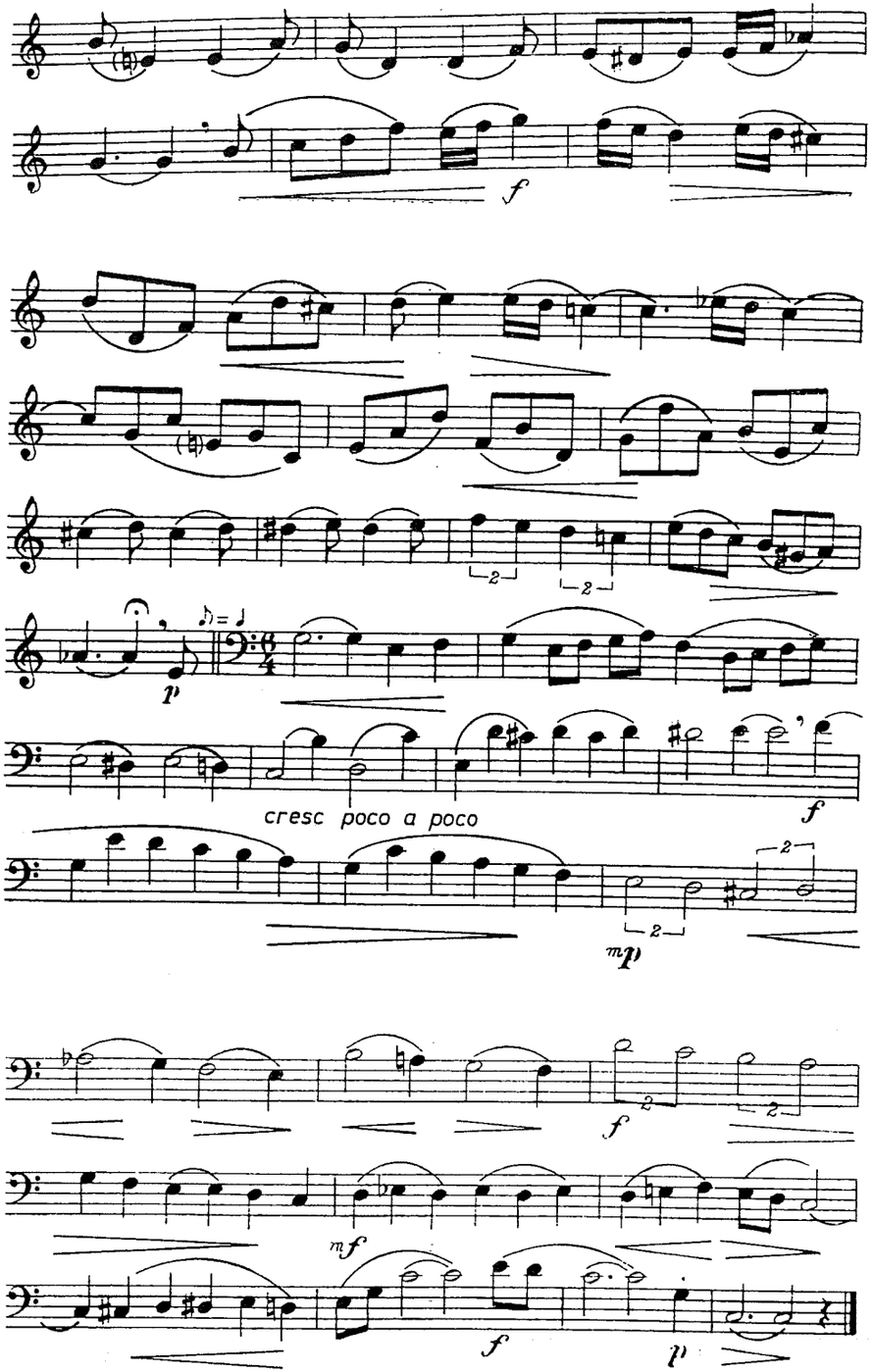
49 **Solfegiu cu intonații ușor cromatizate**

Intonații pregătitoare (extrase)



Ritmica (extrase)



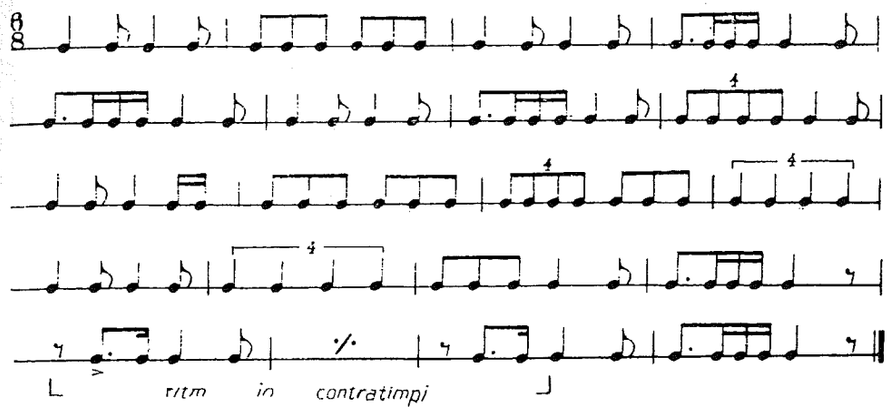


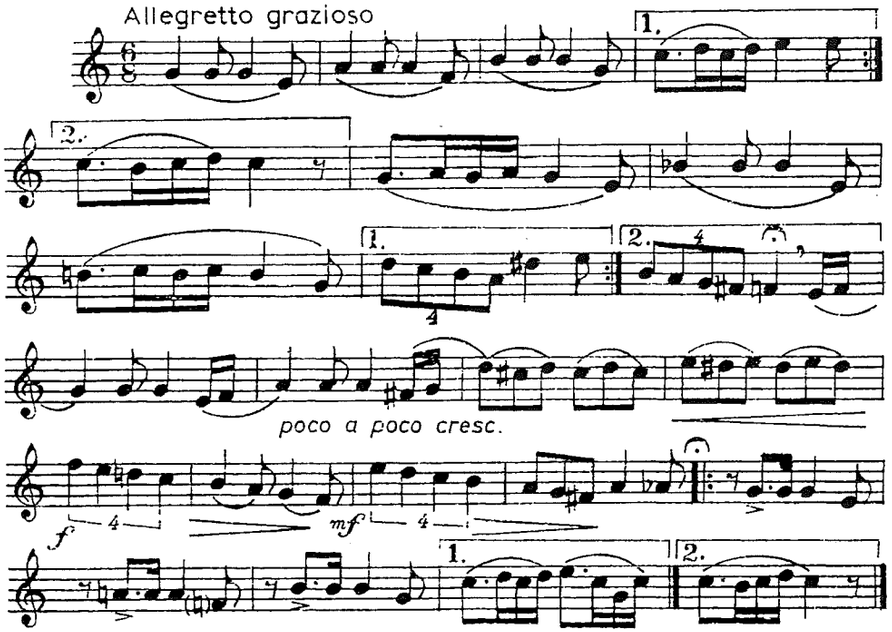
50

„Una bullata" — în stilul dansului preclasic (legănat) cu același nume

Aplicare la studiul cvartoletului.
Volta I și II, semne ale repetării

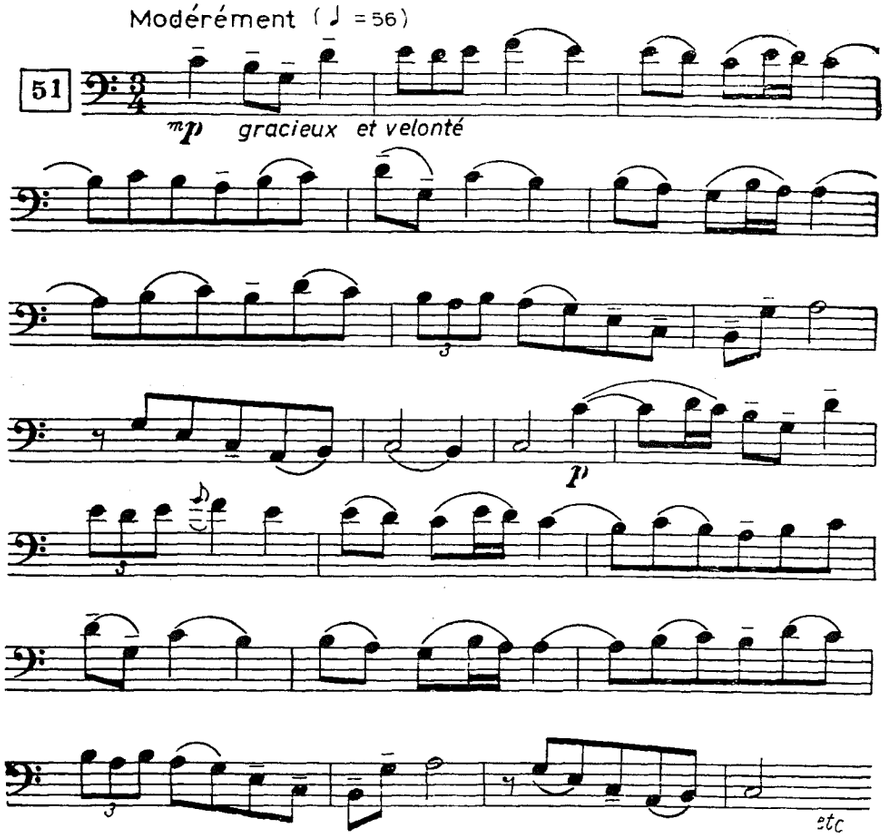
Ritmica (extrase)



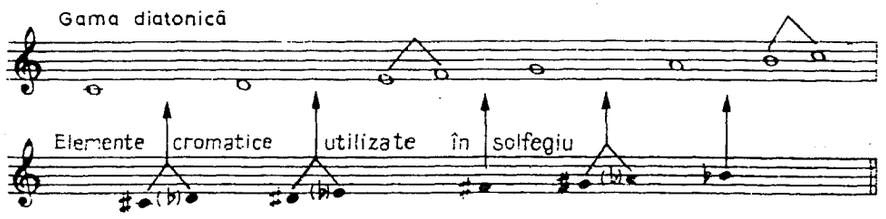


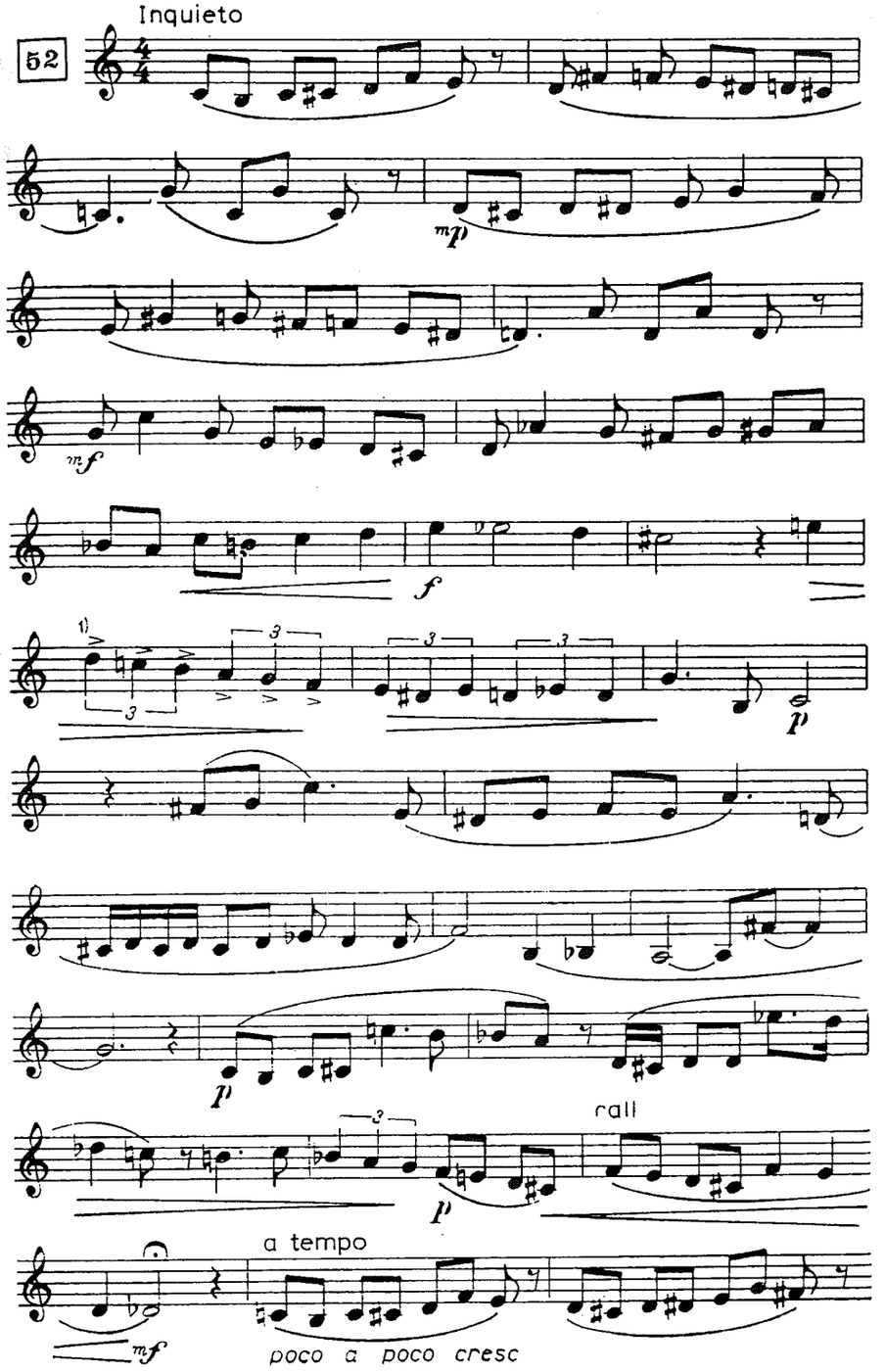
Menuet lent

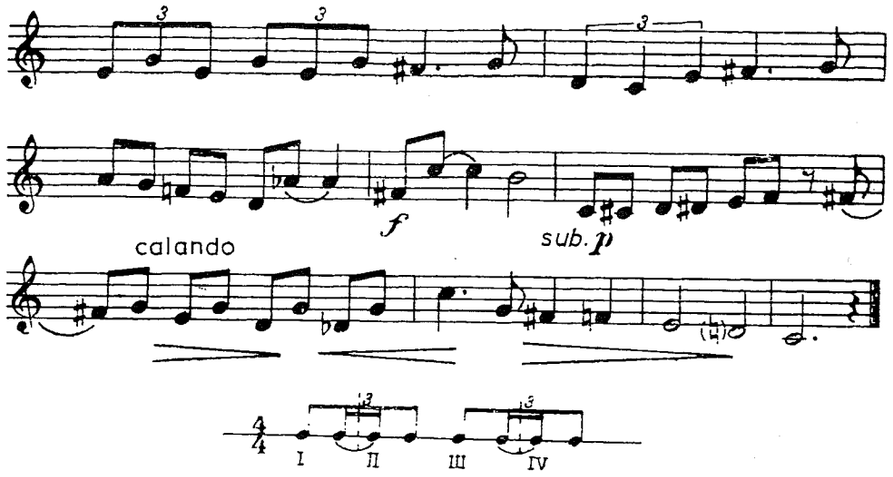
George Enescu (1881—1955)
Suite d'orchestre op. 9 P. II.



Do major cromatic



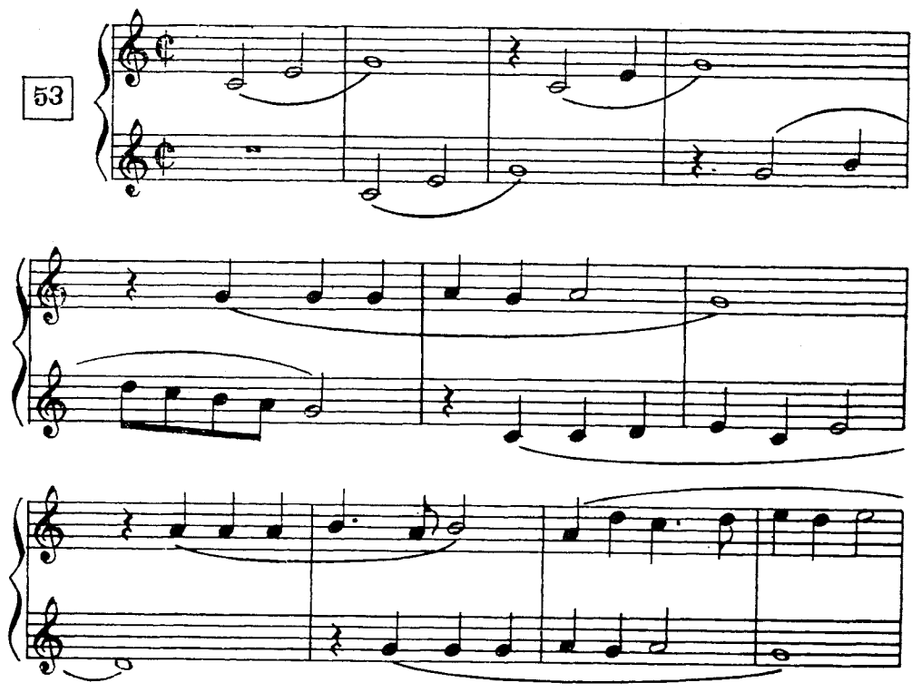




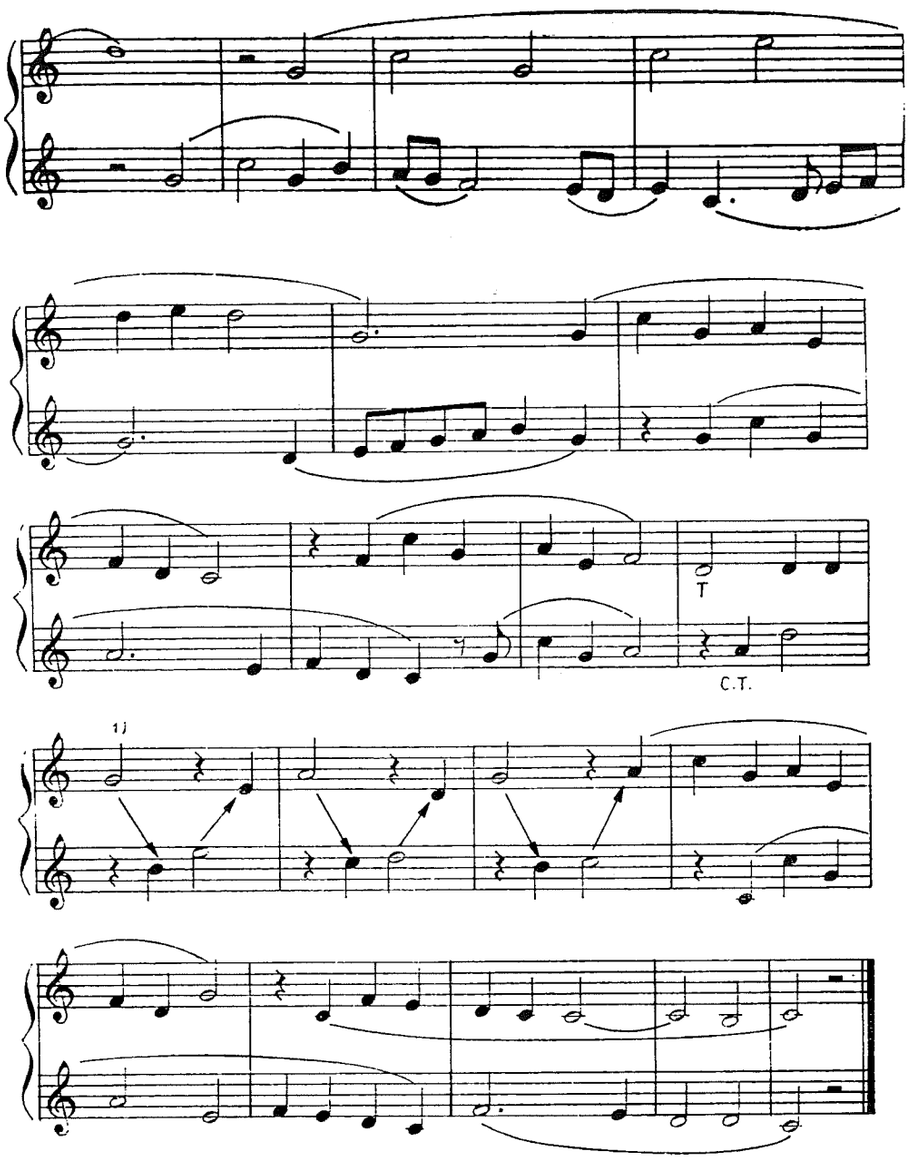
Solfegiu polifonic (la două voci)[1]

Michael Praetorius (1571—1621)

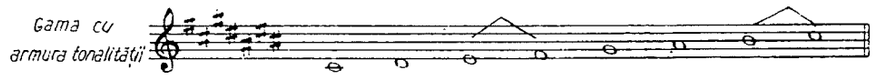
Wachet auf



[1] Contratimp dublu pe timpi şi pe jumătăţi de timp, fiecare voce articulînd alternativ timpii şi contratimpii ritmici. Este unul din aspectele *ritmicii complementare*, o voce completînd pe cealaltă în realizarea unor structuri şi expresii ritmice tipice.



DO DIEZ MAJOR (CIS DUR)[1]



[1] Studiul solfegistic al tonalităţii *Do major* uşurează şi pe acela al tonalităţilor *Do diez major* şi *Do bemol major*.

Allegretto giocoso

ben marcato

54

mf

p

mf

p

f

cresc. molto

f

Tempo 1

mf

f

dim. poco a poco

DO BEMOL MAJOR (CES DUR)

Gamă cu armura tonalităţii

Con brio

55

mp

mf

mf

p

mf

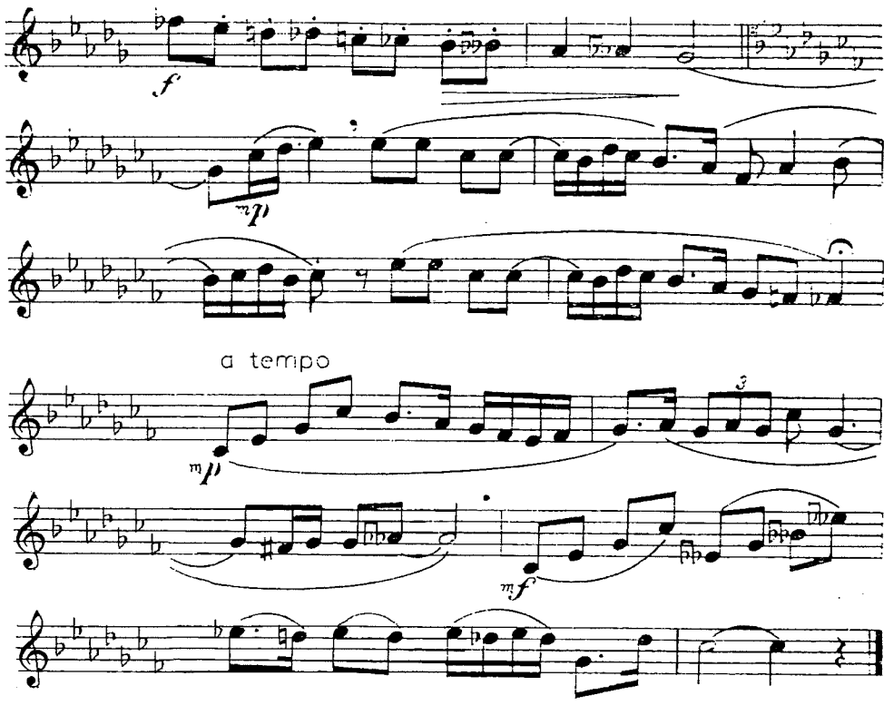
f

mf

mp

mf

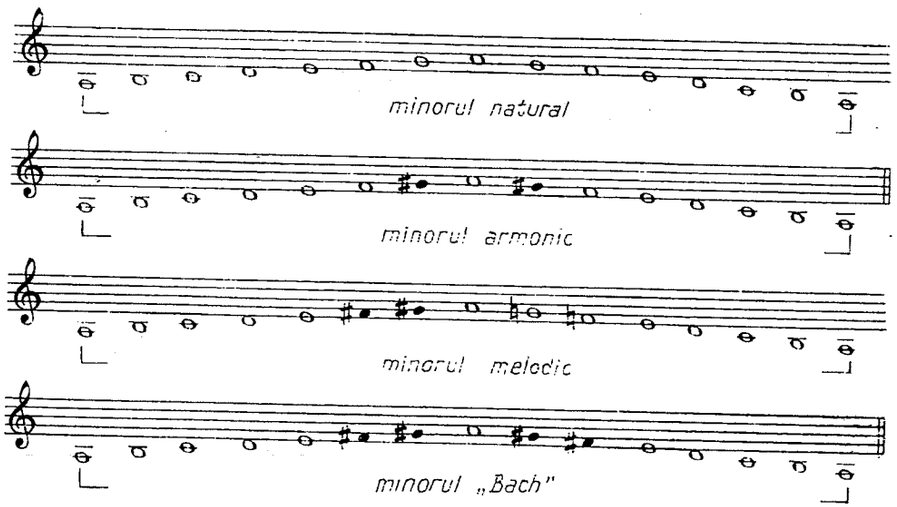
cresc. poco a poco



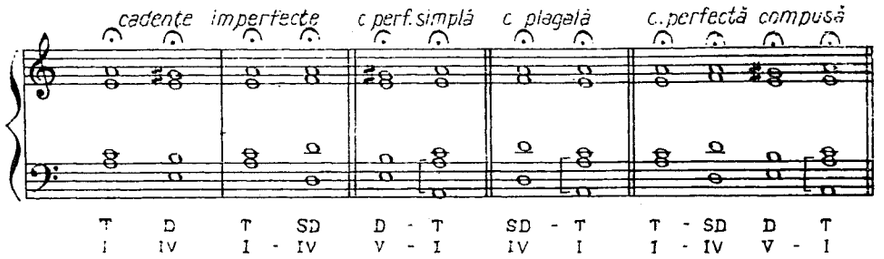
[1] Mutație în tonalitatea majoră a treptei a II-a (Re b).

LA MINOR (A MOLL)

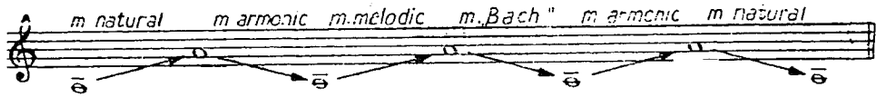
Acordajul general al tonalității



Cadențele armonice principale ale tonalității

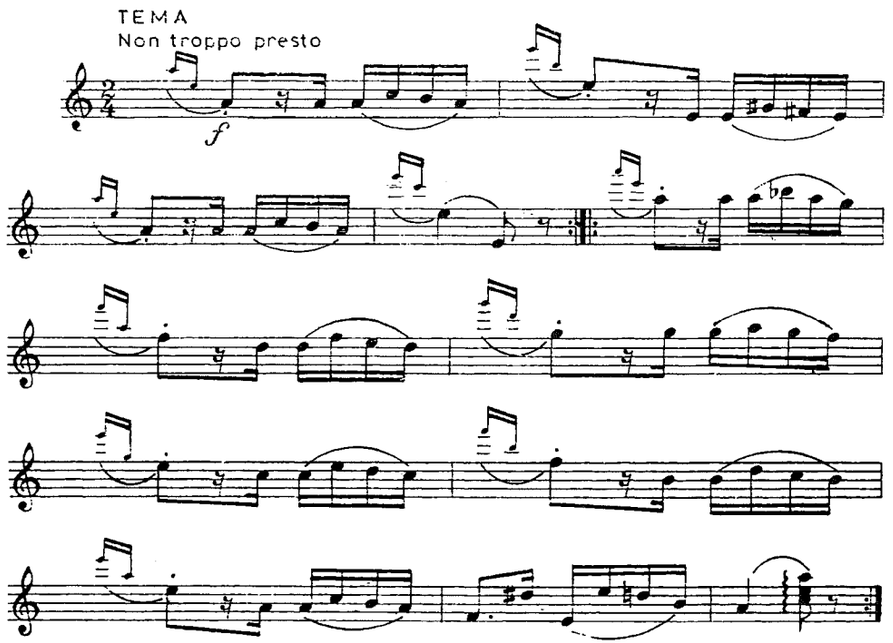


Intonați variantele modale însemnate deasupra schemelor (ascendent și descendent) :

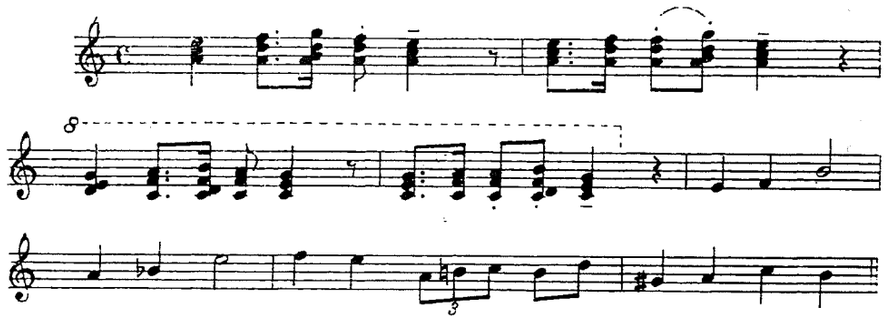


Teme extrase din literatura muzicală universală

Joh. Brahms (1833—1897)
Variațiuni pe o temă de Paganini
pentru pian op. 35 (1862—1863)



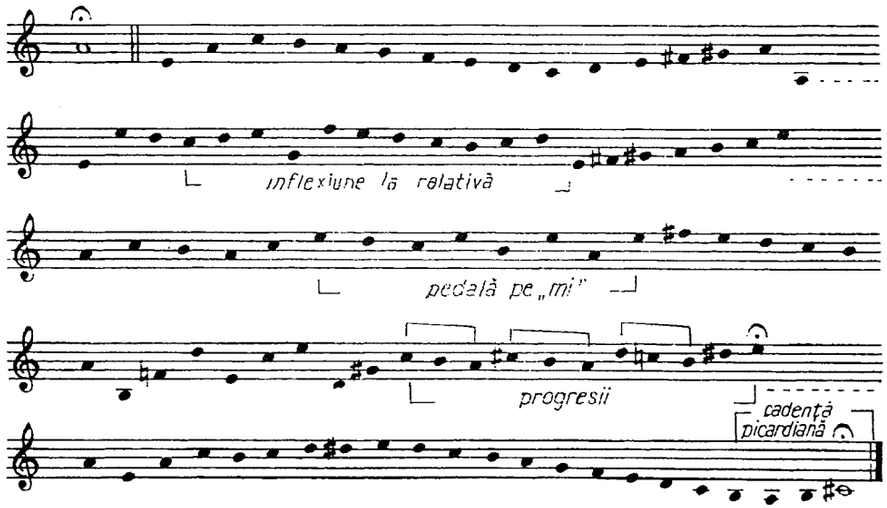
Ed. Grieg (1843—1907)
Concertul pentru pian în a mol
op. 16 (1869)



56

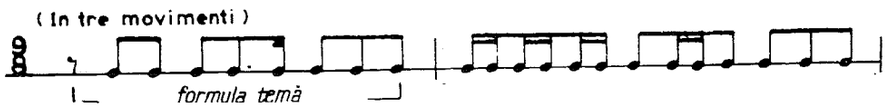
Solfegiu

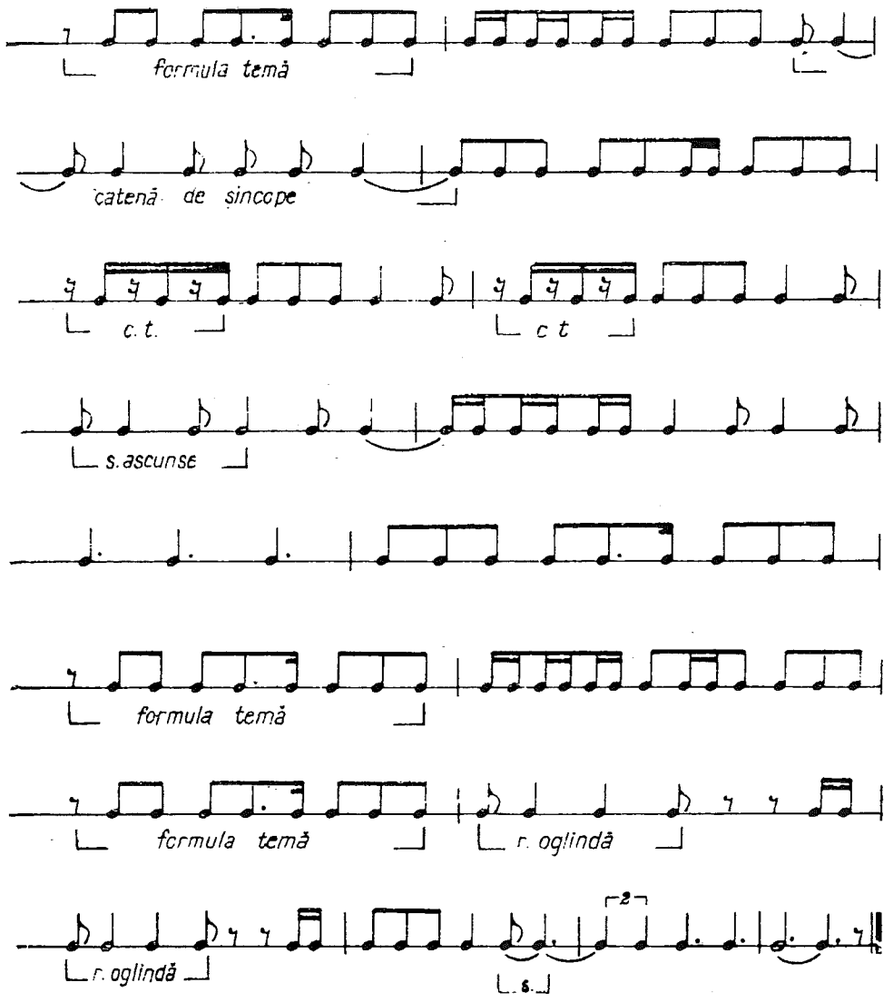
Intonații pregătitoare (extrase)

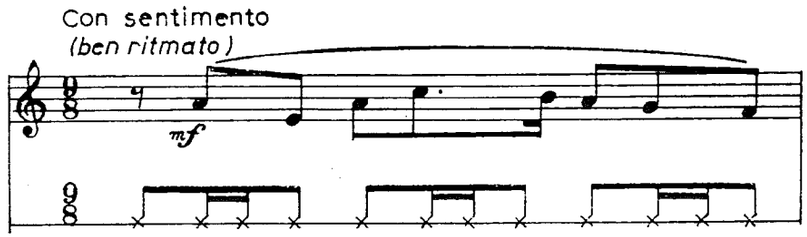


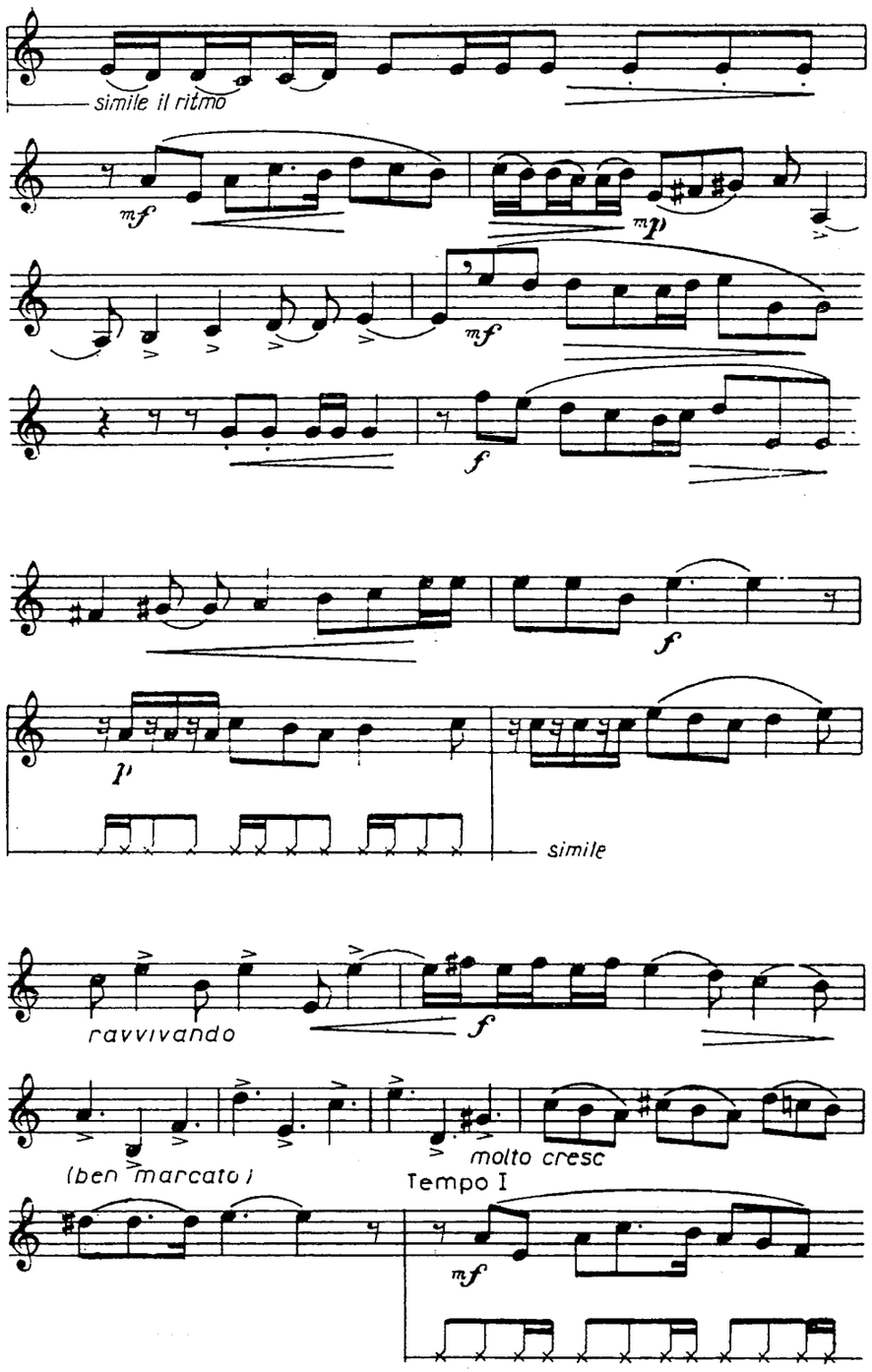
Ritmica (extrase)

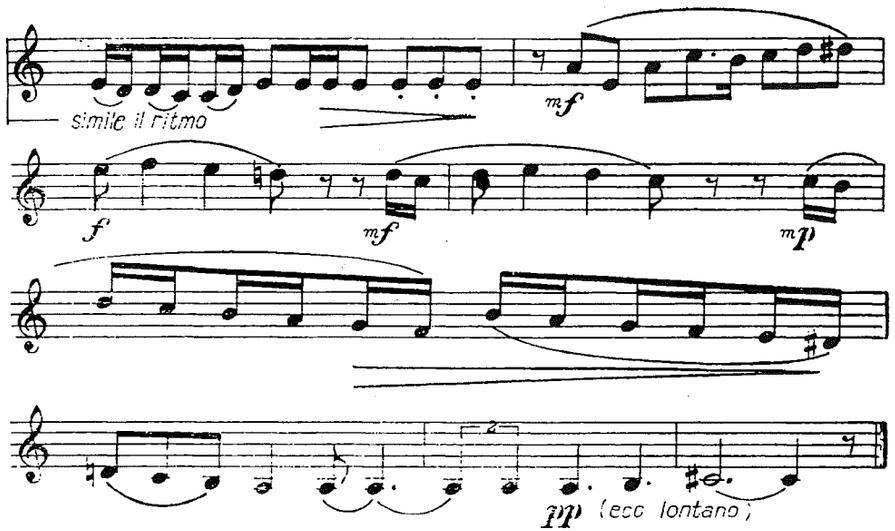
Exercițiul este compus pe o *formulă ritmică „temă"* și dezvoltările ei variate.







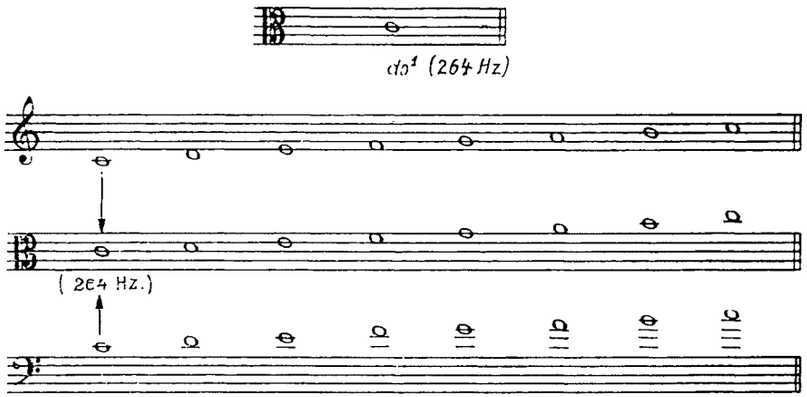




CHEIA DE ALTO (DO PE LINIA a III-a)[1]

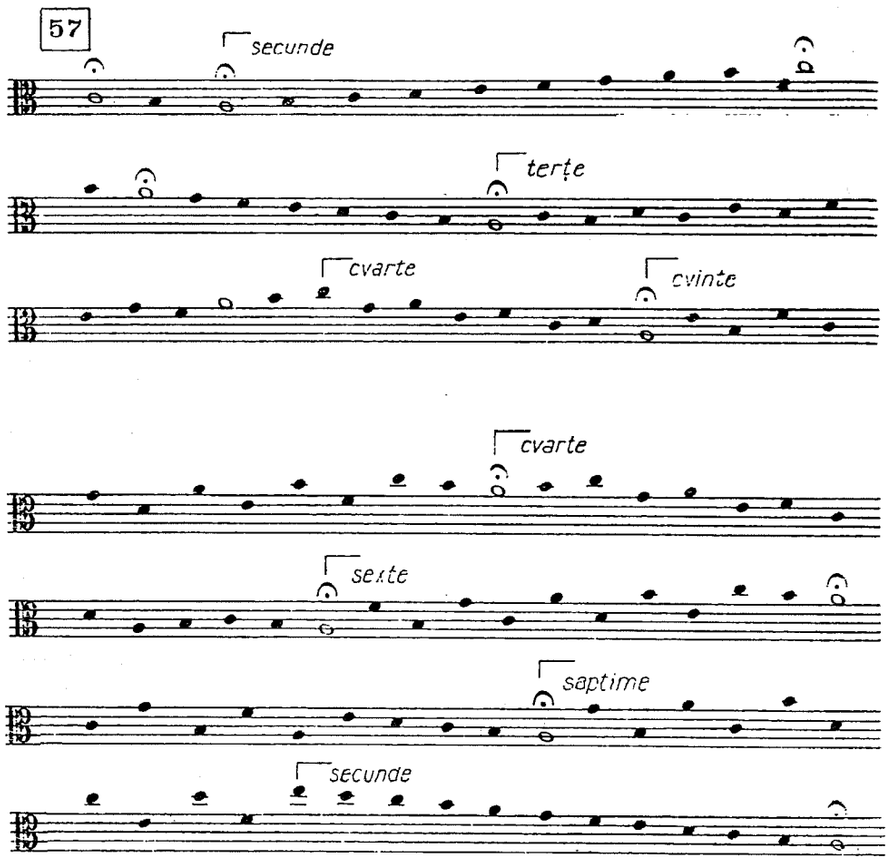
Raportul cheii de alto cu cheile obișnuite de violină și de bas

Sunetele octavei centrale (octavei 1)
în cele trei chei : de *violină, alto* și *bas*

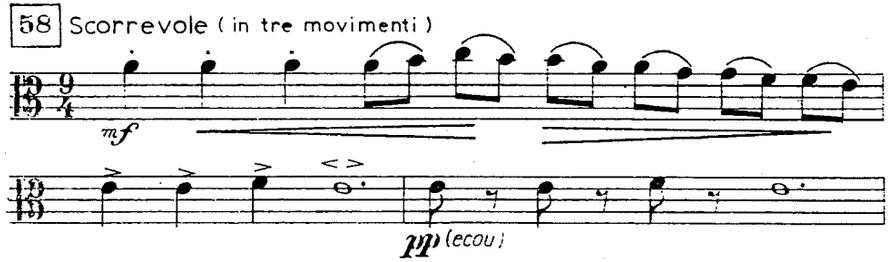


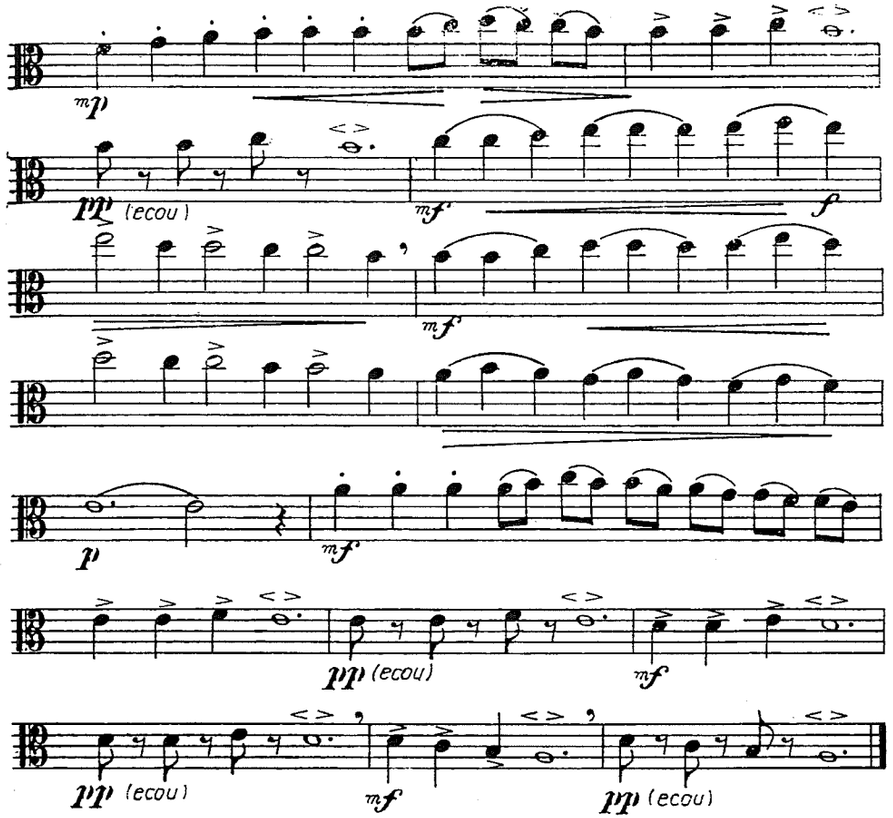
[1] Cheie principală în care se notează partitura pentru *violă*.

Exercițiu de citire și intonare (construcție pe intervale progresive)

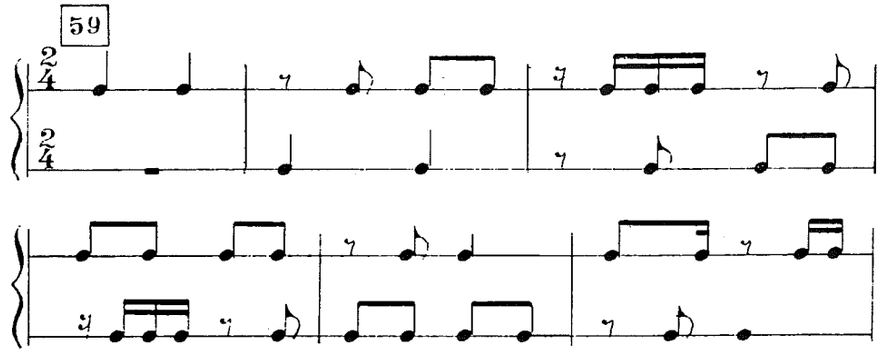


Solfegiu

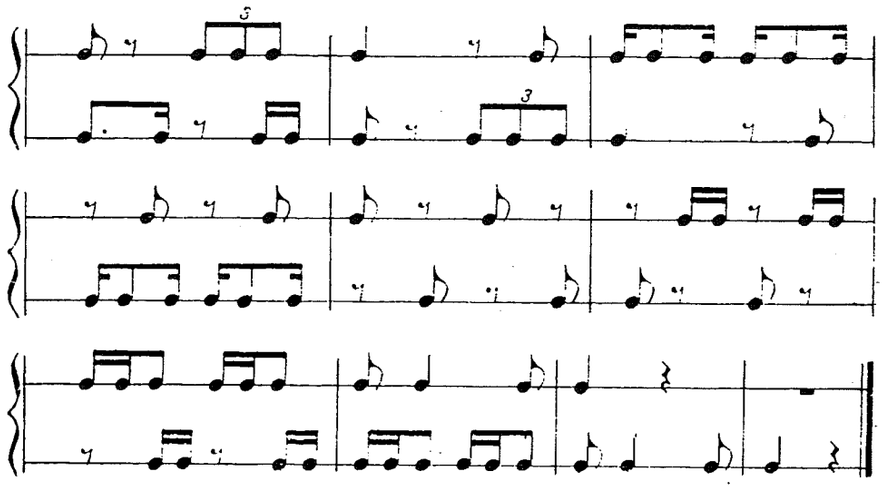




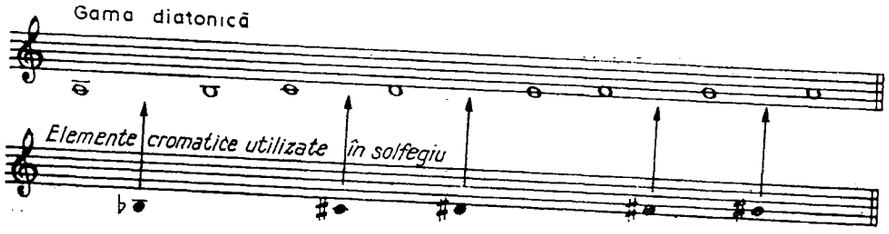
Studiu poliritmic de forma canon[1]



[1] Se execută de același elev : cu vocea partea superioară și marcare cu mîna partea inferioară ; apoi rolurile se inversează.

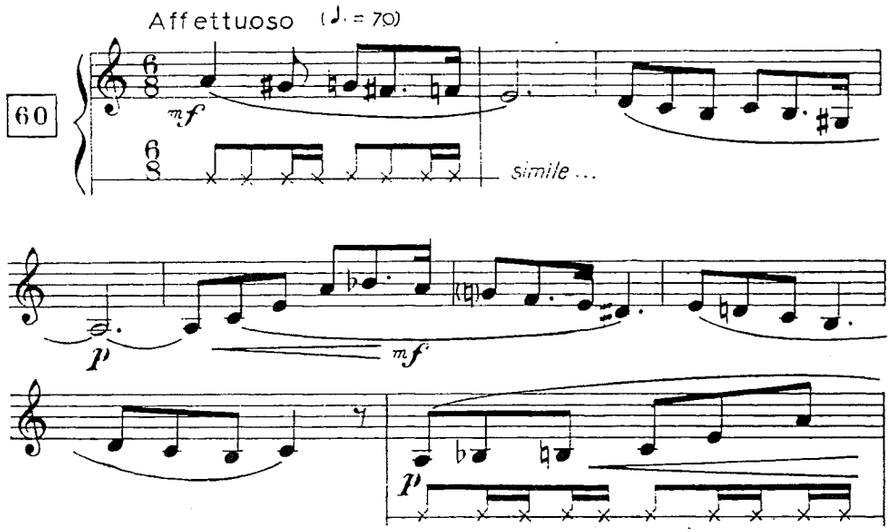


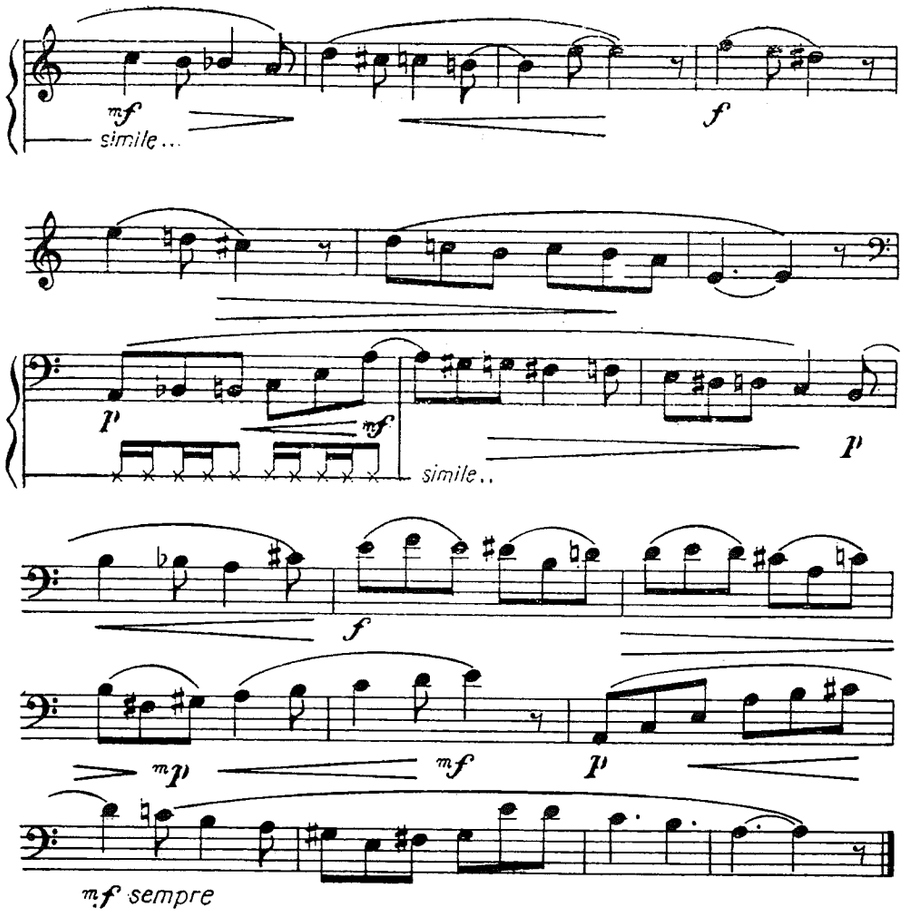
La minor cromatic



Solfegiu

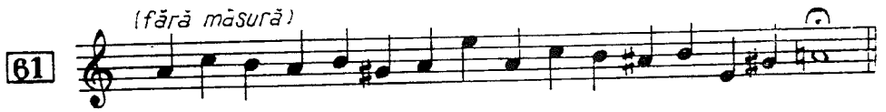
(cu acompaniament ritmic obstinat)



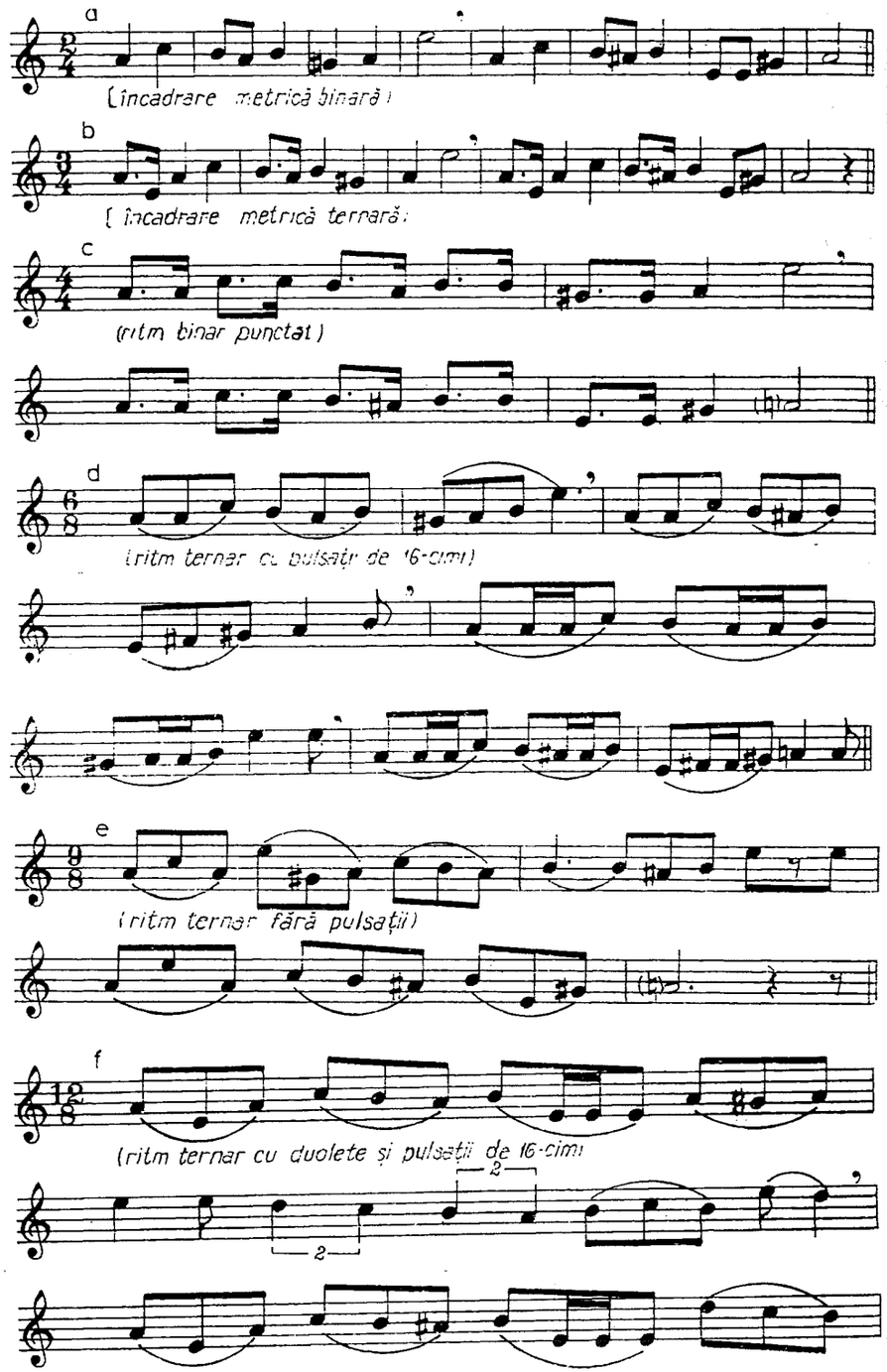


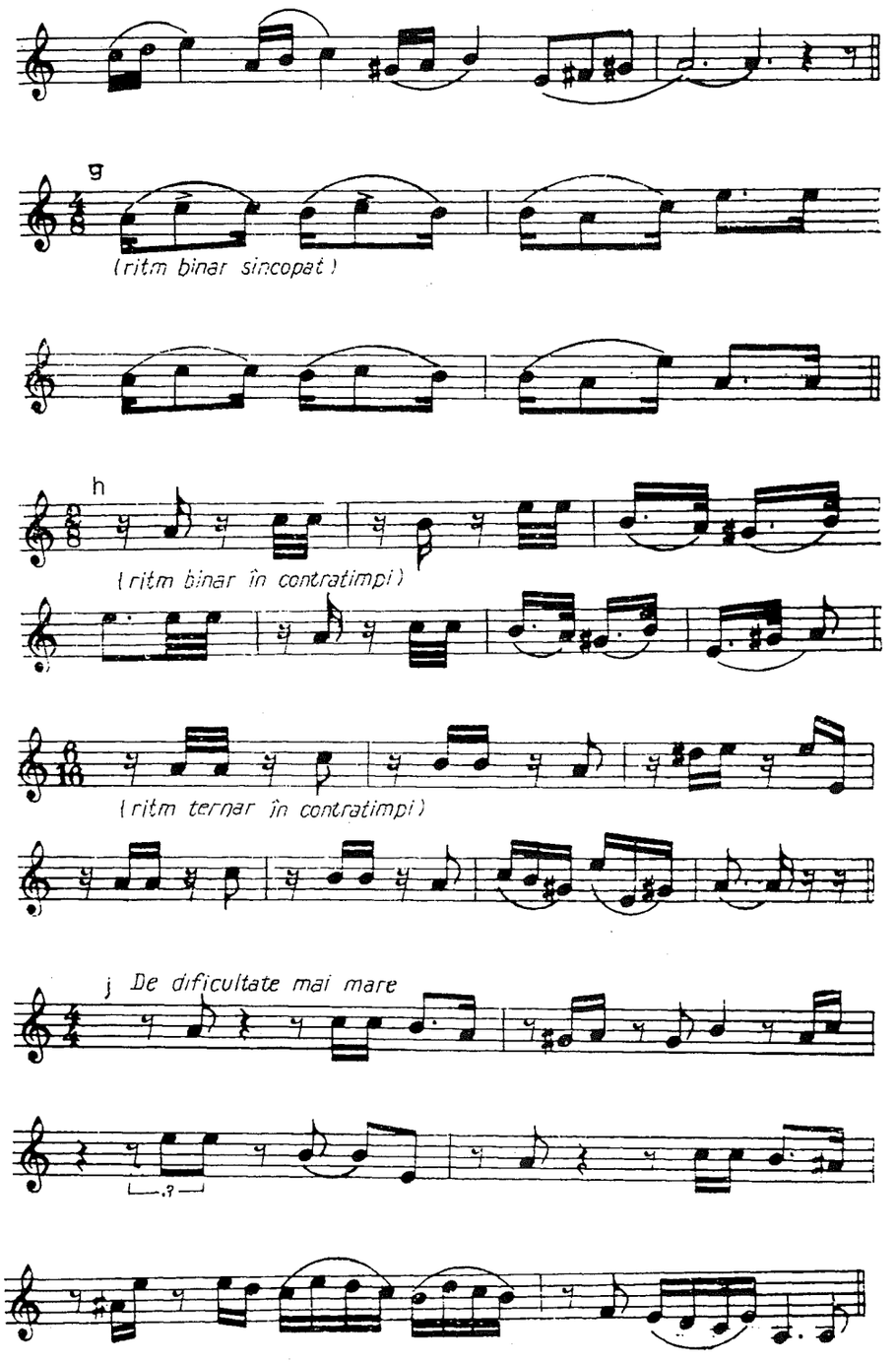
Tema con variazioni[1]

Subiect general : recapitularea măsurilor clasice
Subiect special : dezvoltarea ritmică-binară şi ternară — în formule variate (de dificultăţi medii)



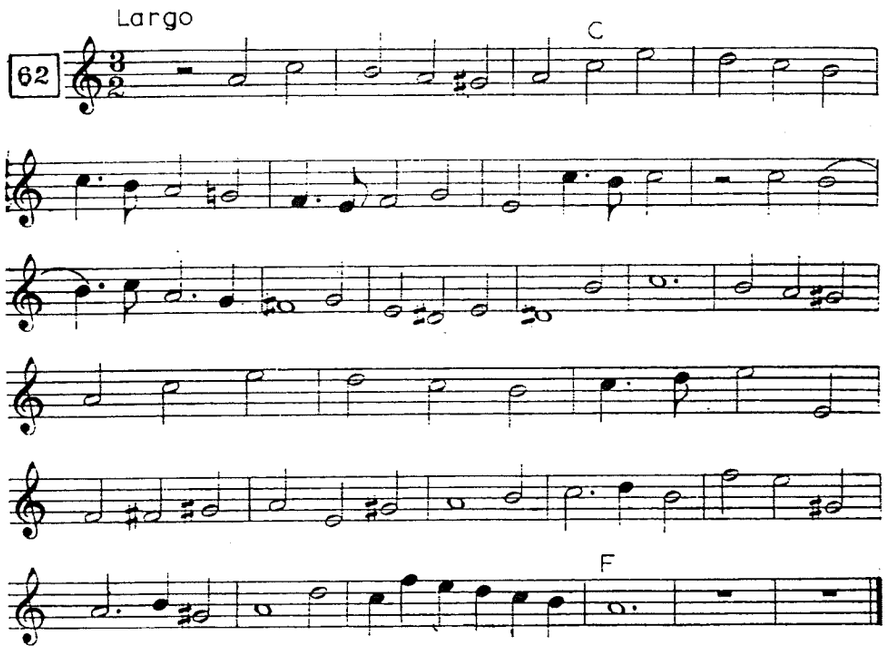
[1] După acest model, pe parcursul manualului se dau şi alte teme melodice pe care elevii să le dezvolte ei înşişi în diferite aspecte variaţionale. Temele respective vor avea două forme :
— cu program fixat de manual
— cu program liber (la alegerea elevului).
În realizarea temei cu variaţiuni se va stimula spiritul creator şi inventiv al elevului, utilizîndu-se, în acest scop, toate cunoştinţele şi deprinderile muzicale însuşite pînă în acest stadiu.


a
(încadrare metrică binară)
b
(încadrare metrică ternară)
c
(ritm binar punctat)
d
(ritm ternar cu pulsații de 16-imi)
e
(ritm ternar fără pulsații)
f
(ritm ternar cu duolete și pulsații de 16-imi)
2
2


g
(ritm binar sincopat)
h
(ritm binar în contratimpi)
(ritm ternar în contratimpi)
j De dificultate mai mare

Solfegiu polifonic (la două voci)

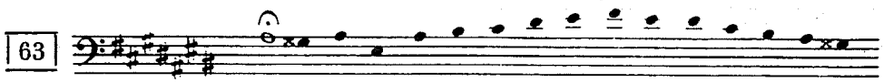
G. Ph. Telemann (1681—1767) *Canon*

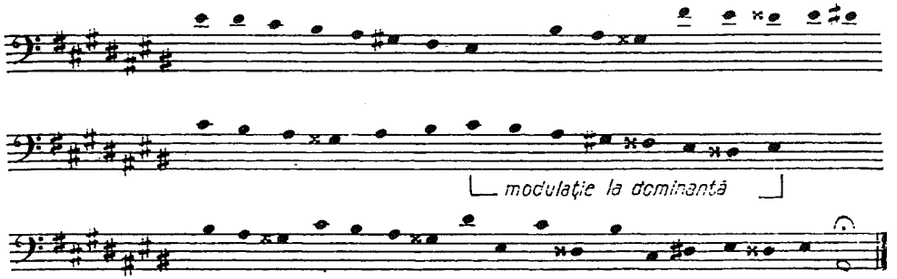


LA DIEZ MINOR (AIS MOLL)

Solfegiu

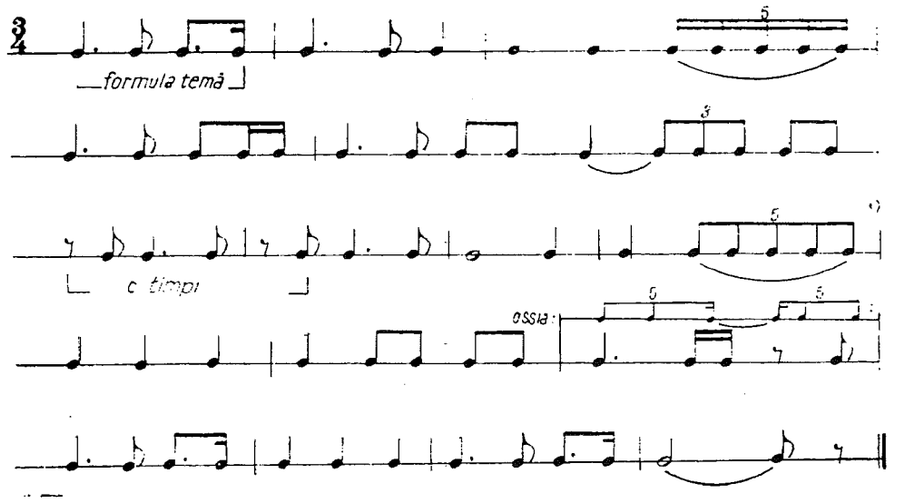
Intonații pregătitoare (extrase)

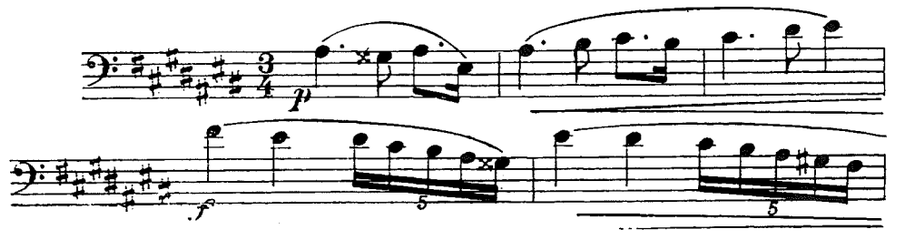


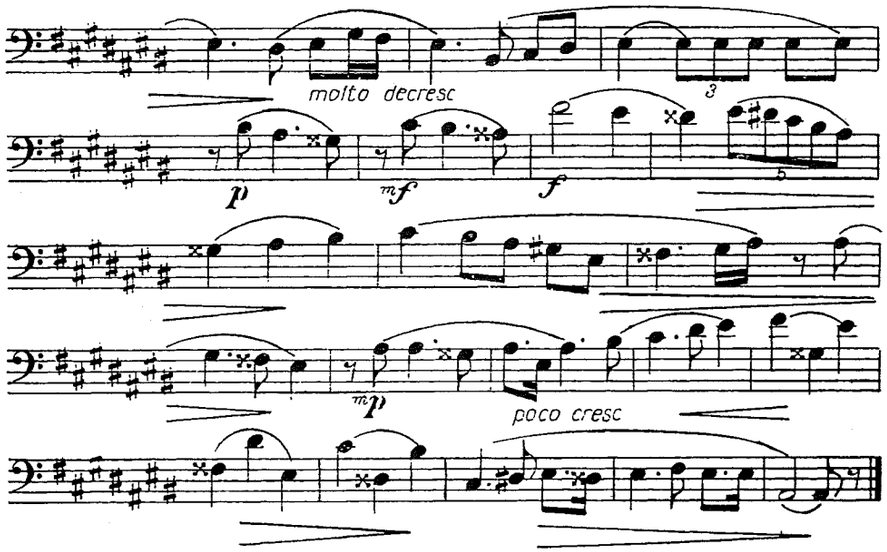


Ritmica (extrase)

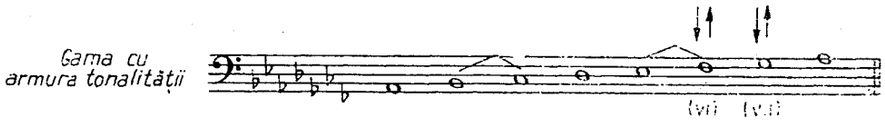
Cvintoletul repartizat pe 1 timp (o bătaie) și pe 2 timpi (2 bătăi)







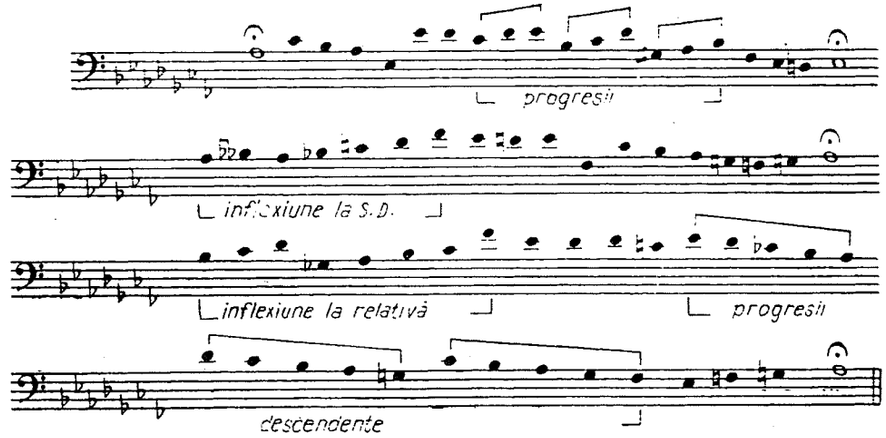
LA BEMOL (AS MOLL)

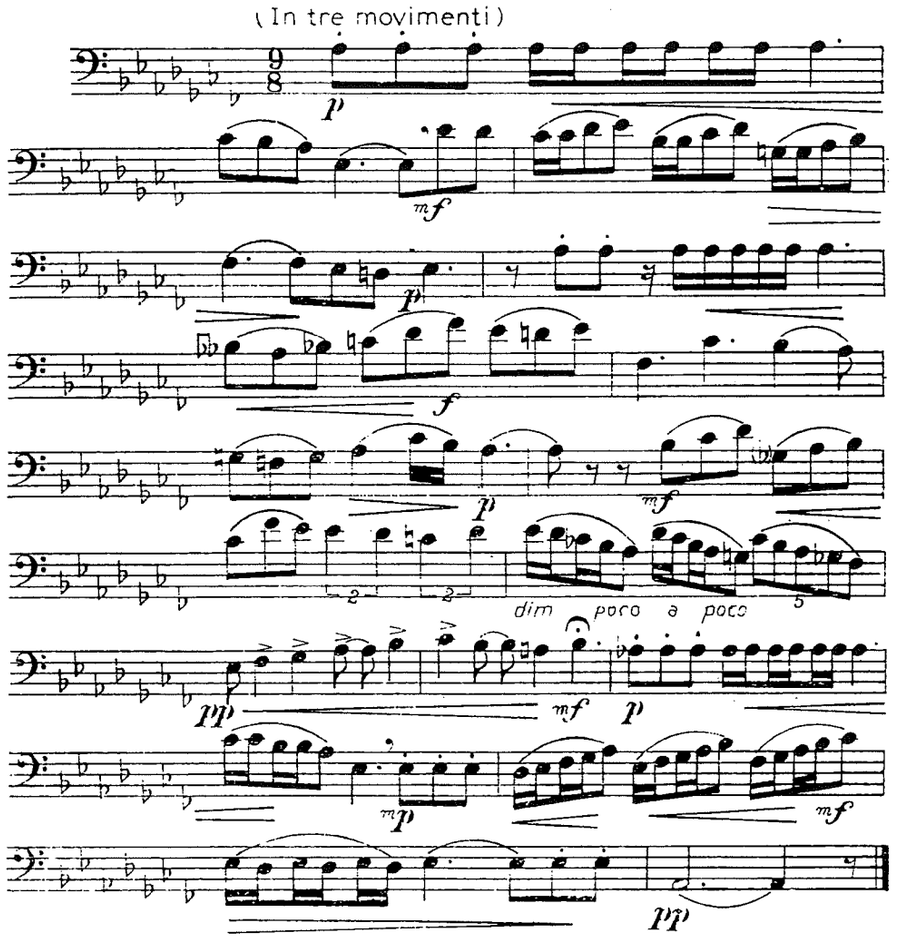


Solfegiu

Intonații pregătitoare (extrase)

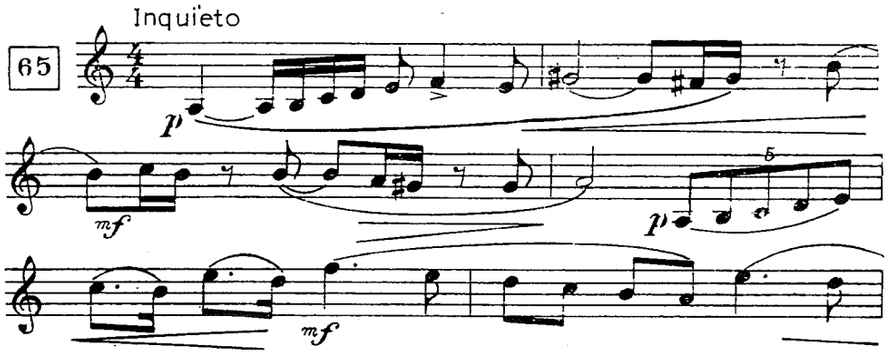
64

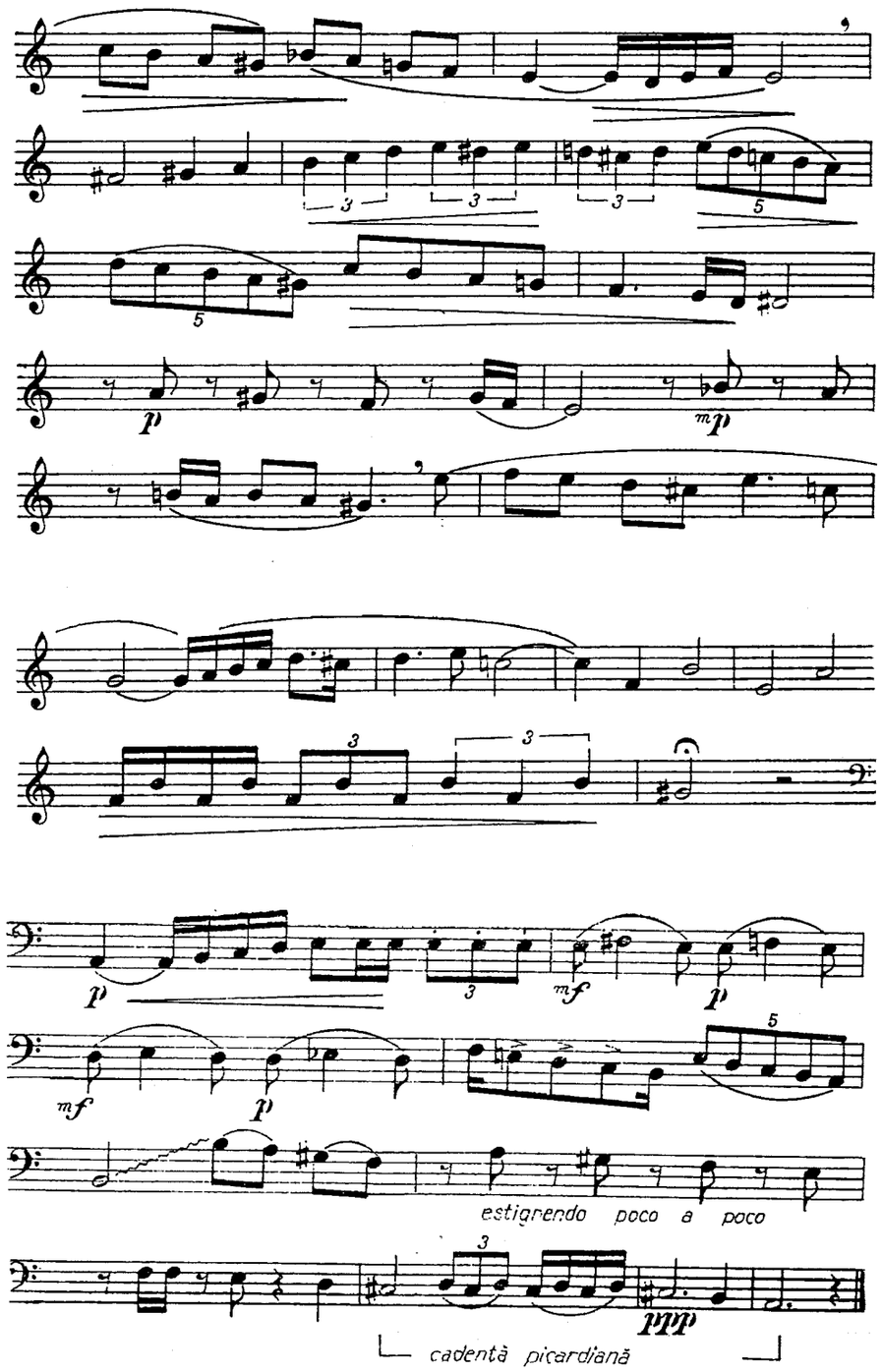




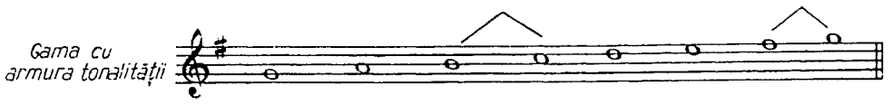
Solfegiu de sinteză

tonalitatea minoră ; ritmuri binare cu formule excepționale

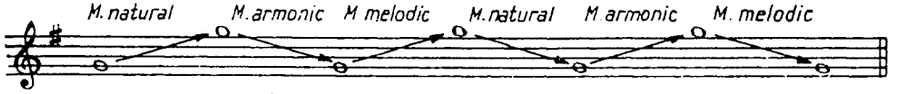




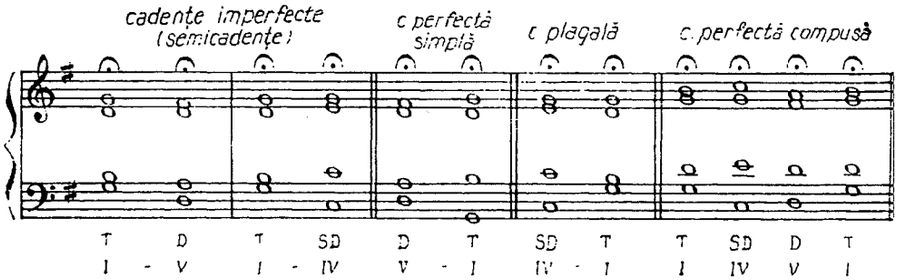
SOL MAJOR (G DUR)



Acordajul general al tonalității

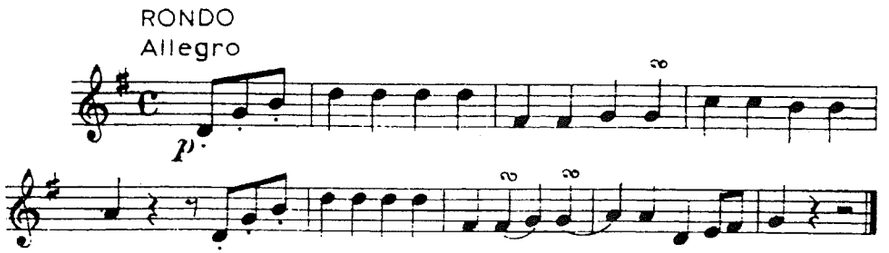


Cadențele armonice principale ale tonalității

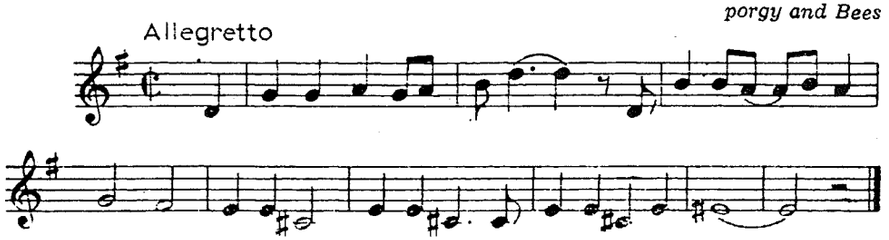


Teme din literatura muzicală universală
în tonalitatea G dur

W. A. Mozart (1756—1791)
Serenada pentru orchestră
de coarde (p. IV)



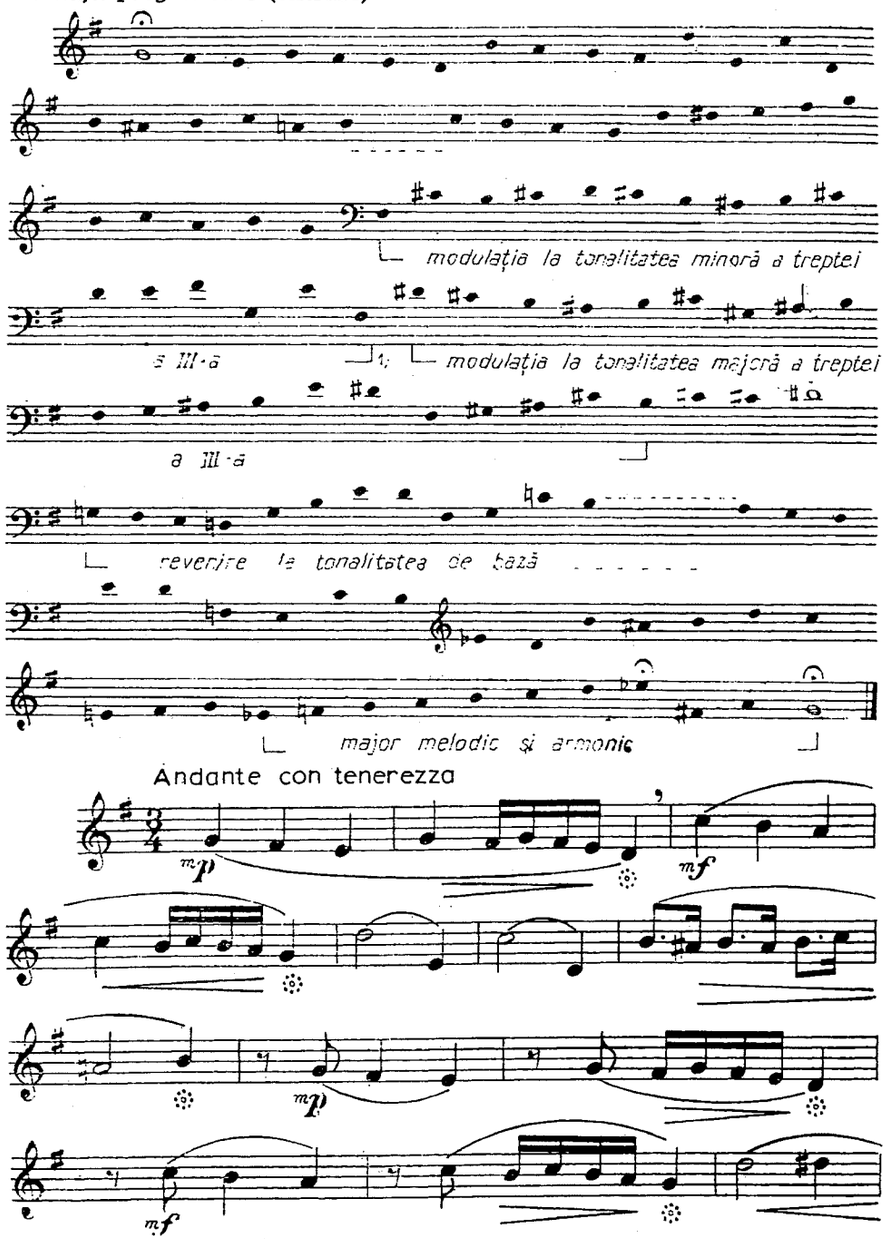
George Gershwin (1898—1973)
porgy and Bees



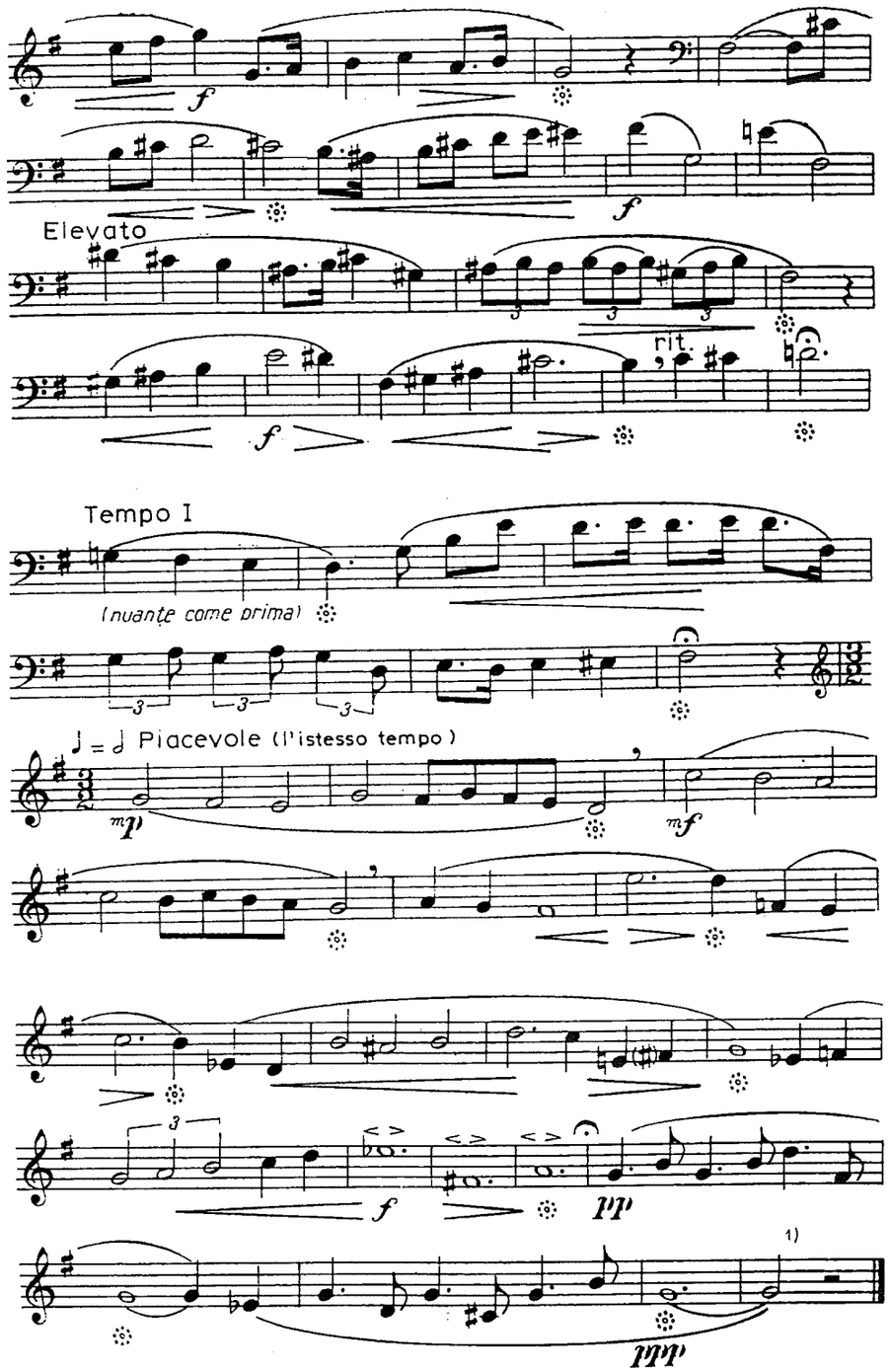
66

Solfegiu[1]

Intonații pregătitoare (extrase)

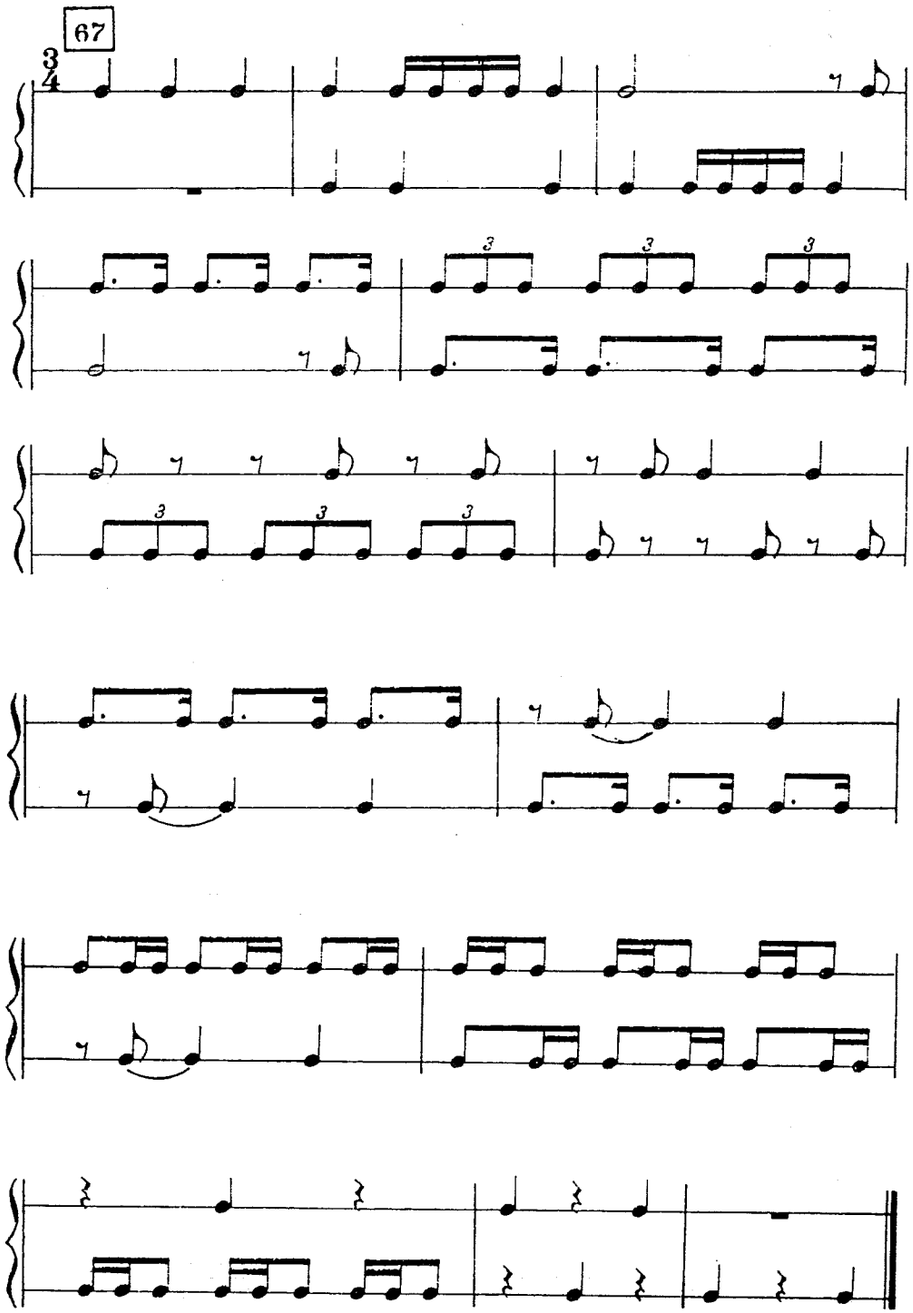


[1] Considerînd că prin cadențe se stabilește — printre altele — și punctuația discursului muzical, elevii să arate ce fel de cadențe armonice putem realiza în solfegiu la locurile însemnate prin * (imperfecte sau perfecte? perfectele de care anume?).



Canon ritmic

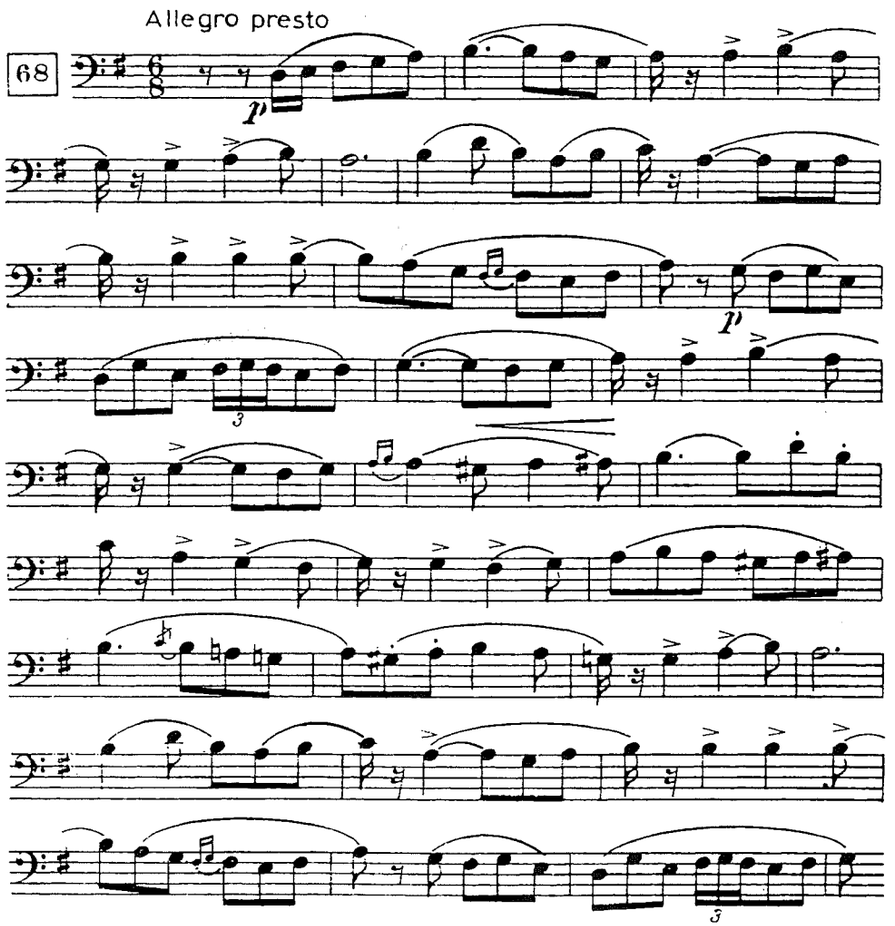
67



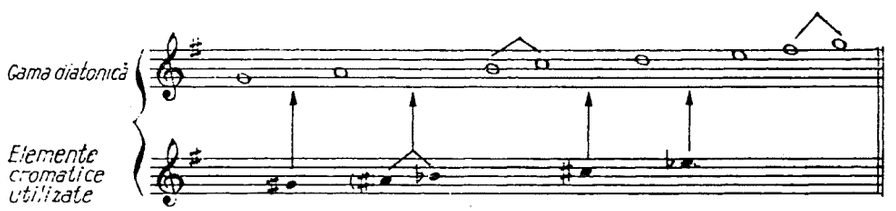
Eduard Lalo (1823—1892)
Concertul pentru violoncel (p. 11)

Allegro presto

68



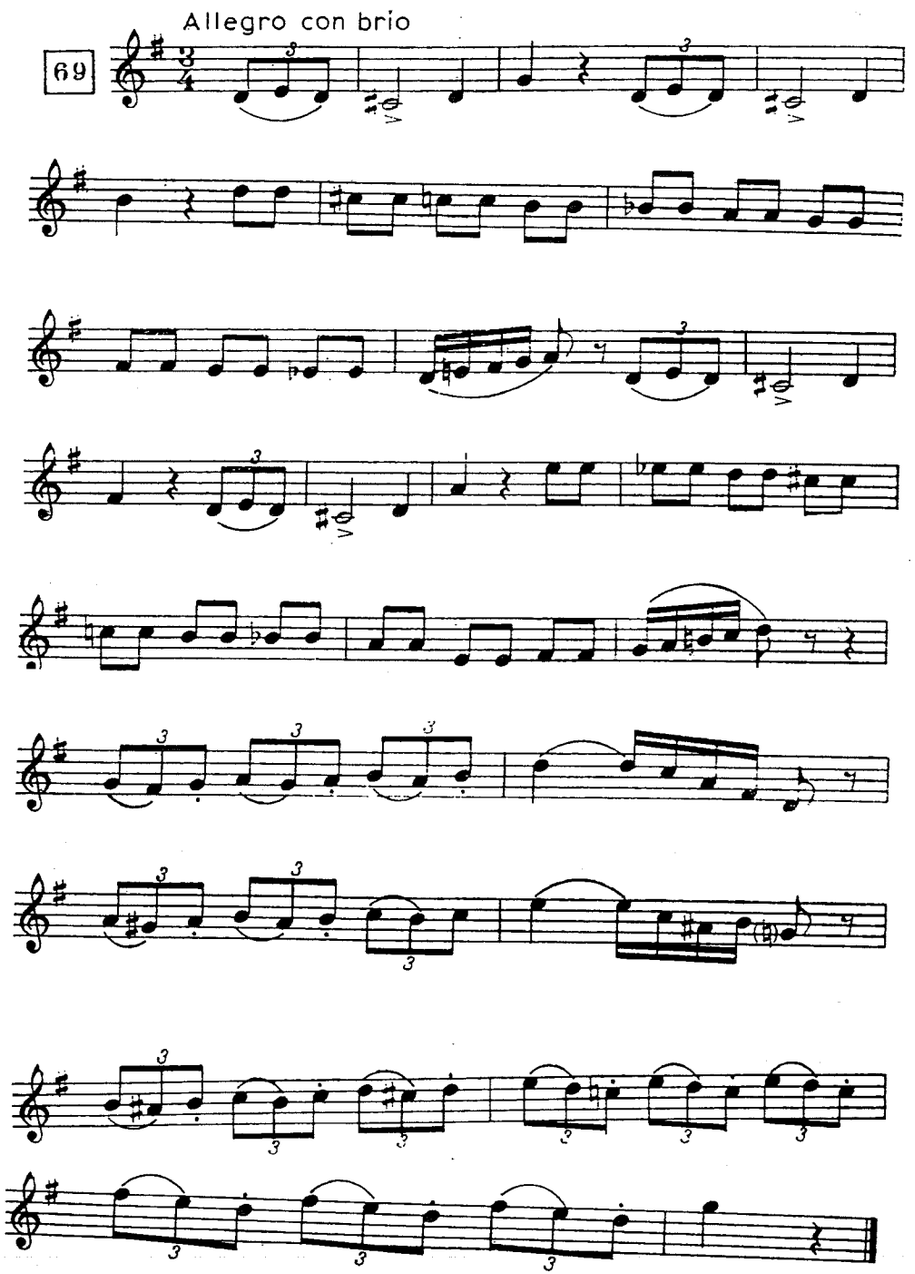
SOL MAJOR CROMATIC



G. Rossini (1792—1868)
Coțofana hoață

69

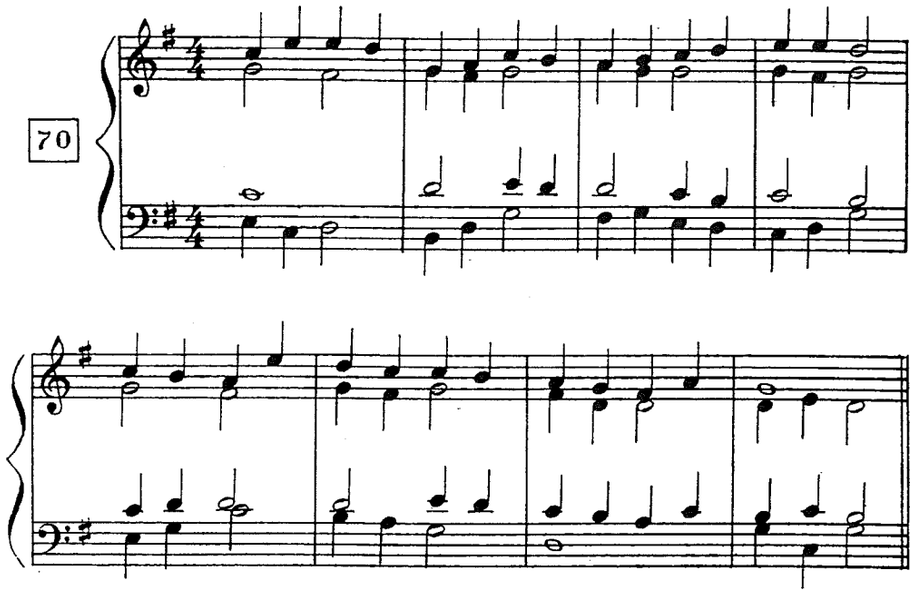
Allegro con brio



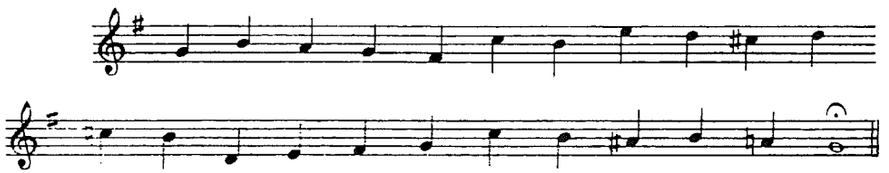
Solfegiu armonic la patru voci[1]

Al. Pașcanu
Studiu

70



Tema cu variațiuni pentru tonalitatea Sol major



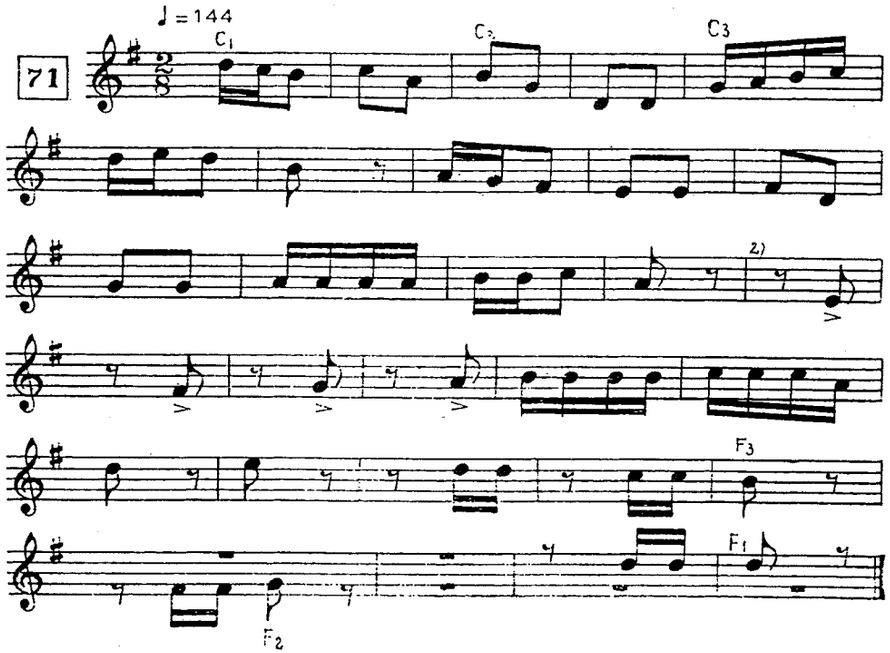
Program dat :

— majorul natural
— majorul armonic
— majorul melodic
— măsurile $\frac{3}{8}\ \frac{4}{8}\ \frac{2}{2}\ \frac{6}{4}\ \frac{5}{4}$
— sincope pe timpi
— triolet și cvintolet pe timpi
— crescendo-ul și decrescendo-ul dinamic (puncte dinamice cu culminante cu rezolvările respective)

[1] În clasele în care nu eixstă voci grave bărbătești, basul se asigură de către profesor la pian, important fiind ca elevii să cînte și să fie cît mai des în ambianța armoniei clasice la patru voci.

Solfegiu polifonic la trei voci[1]

Z. Kodály (1882—1967)
Canon

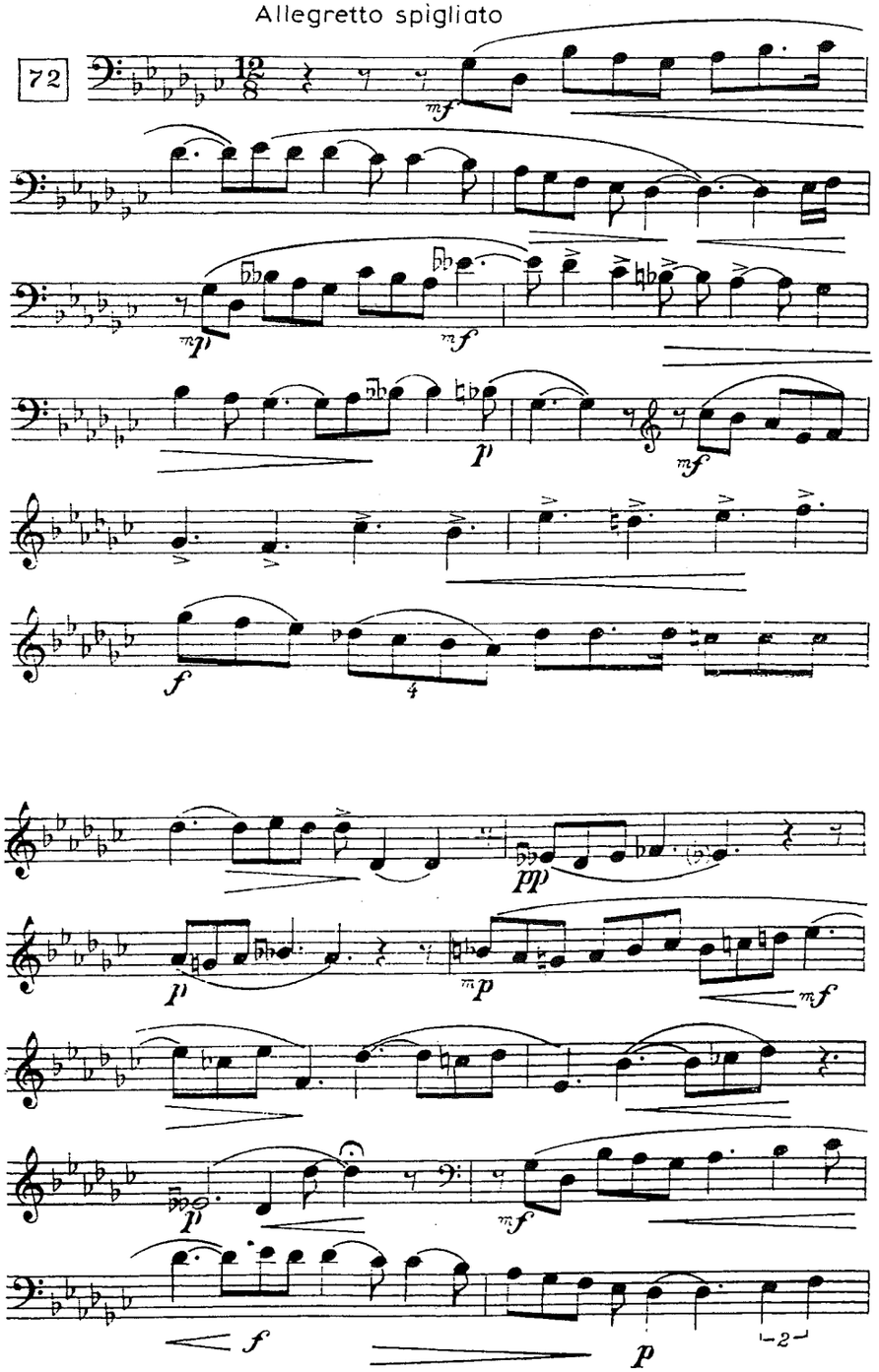


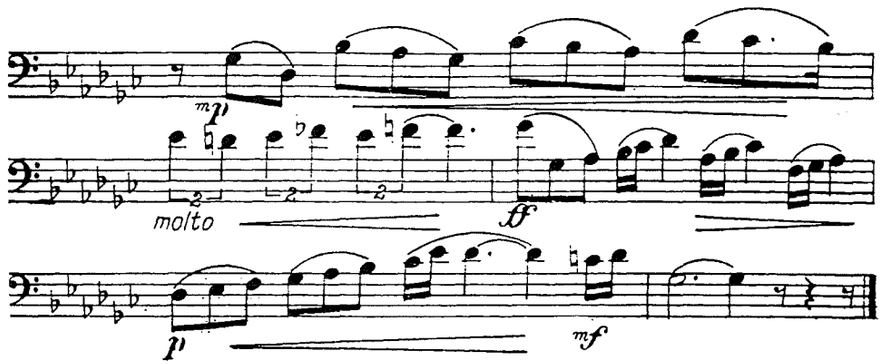
SOL BEMOL MAJOR
(GES DUR)

Gama cu armura tonalității

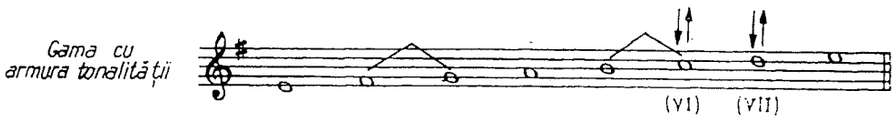
[1] Se execută mai întîi cu o formație de „trio", apoi cu toată clasa divizată pe trei partide (voci).
[2] Ritmică în contratimp: timpii, inițial la vocile II și III; iar contratimpii, la vocea I; apoi rolurile alternează.

Allegretto spigliato

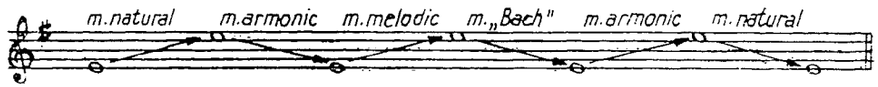




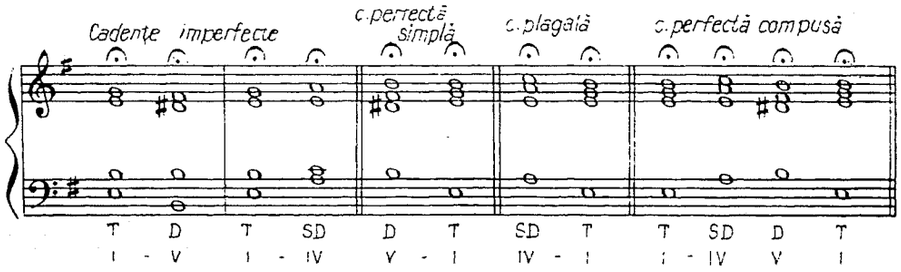
MI MINOR (E MOLL)



Acordajul general al tonalității

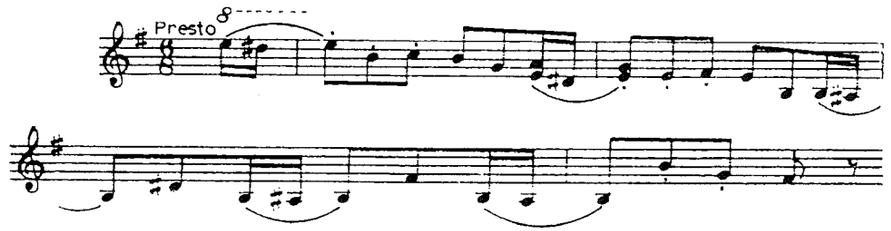


Cadențele armonice principale ale tonalității



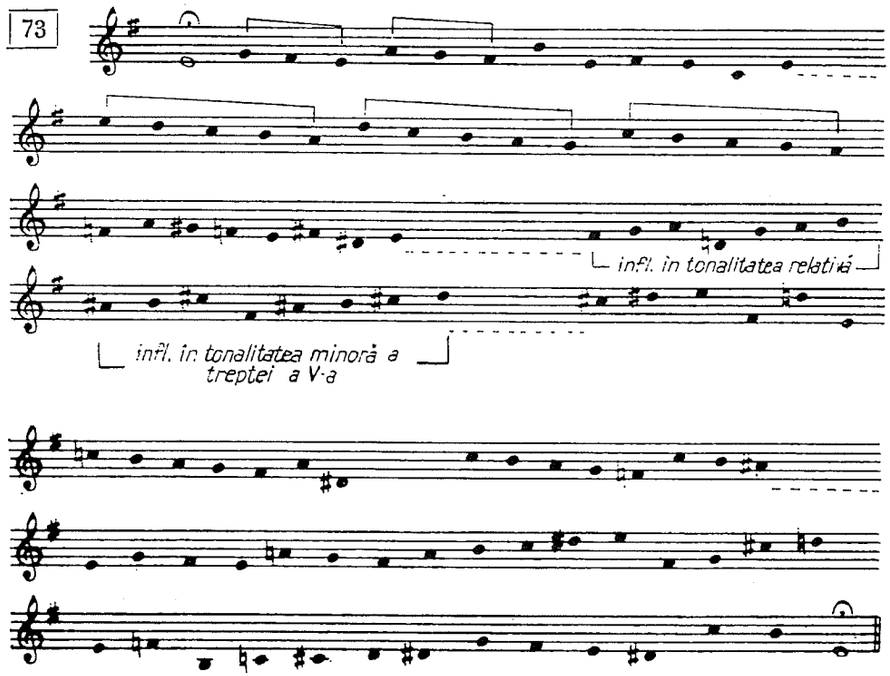
Temă din literatura muzicală universală
în tonalitatea e moll

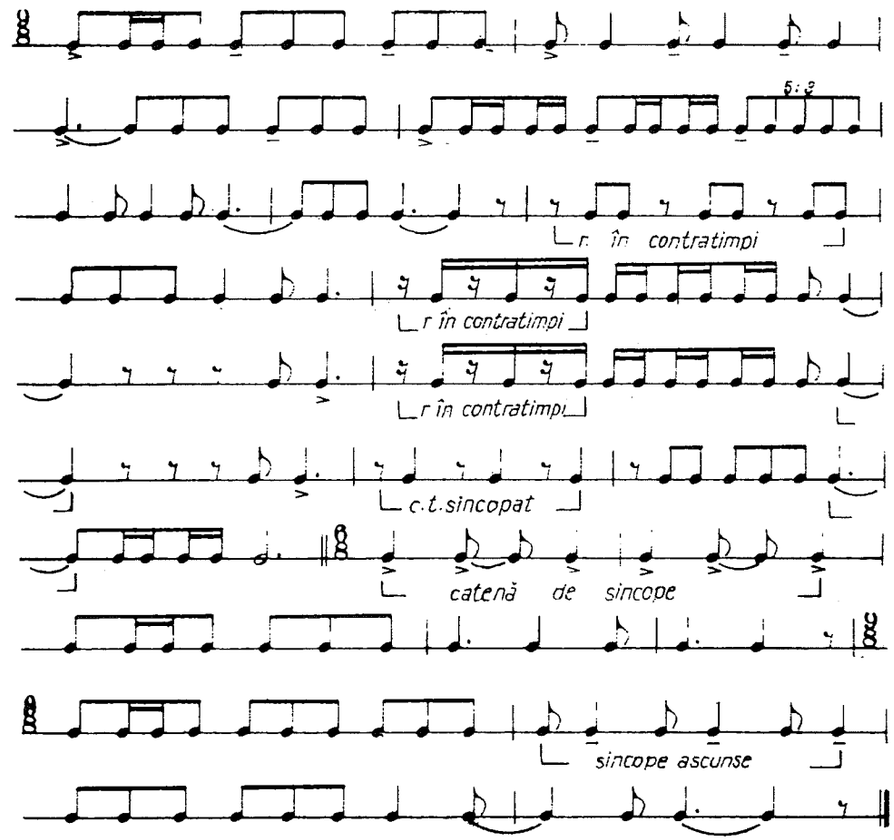
F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847)
Rondo capriccioso op. 14 pentru pian solo

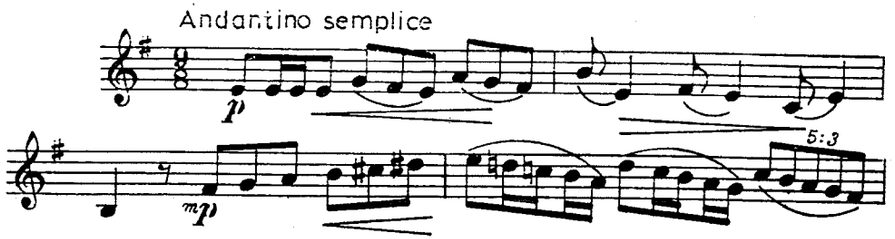


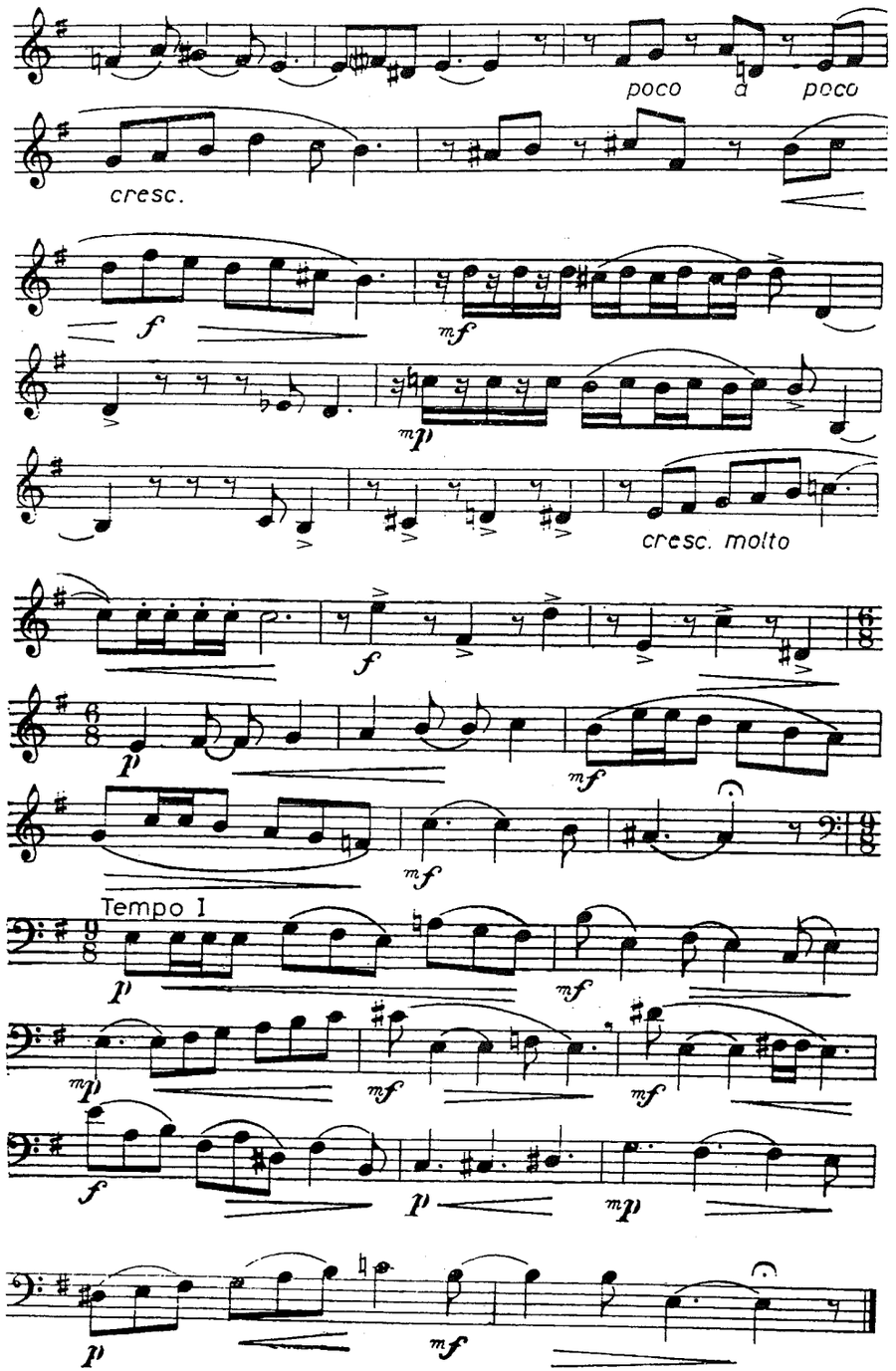
Solfegiu

Intonații pregătitoare




5:2
r. în contratimpi
r în contratimpi
r în contratimpi
c.t.sincopat
catenă de sincope
sincope ascunse

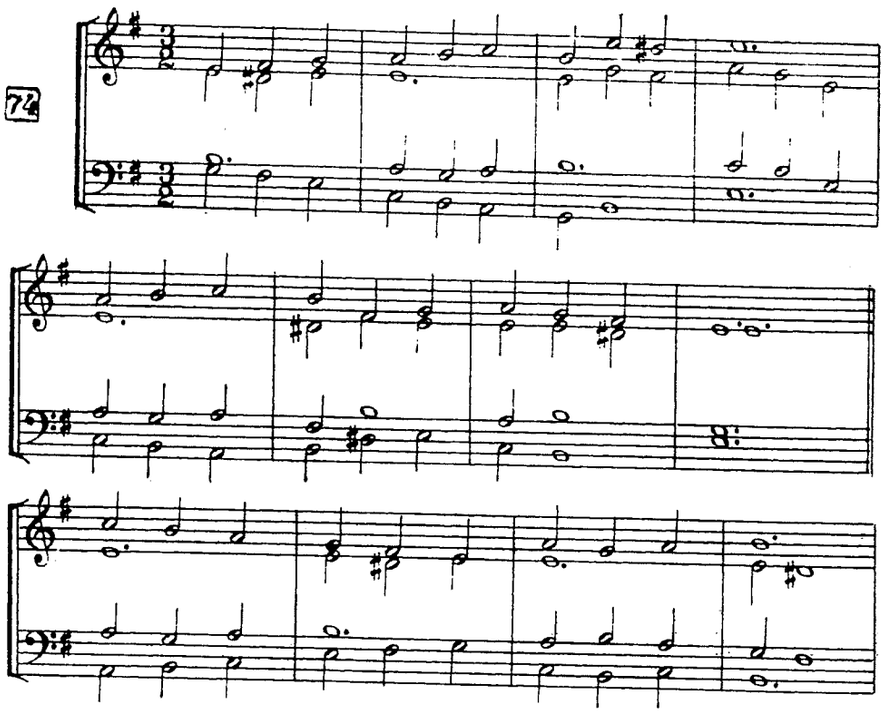

Andantino semplice
5:3


poco a poco
cresc.
cresc. molto
Tempo I

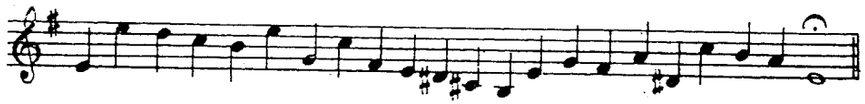
Solfegiu armonic (la patru voci)

Al. Paşcanu
„Studiu"

74



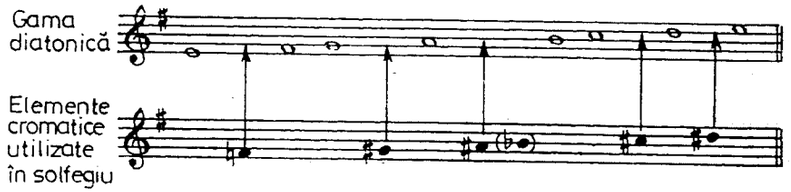
Tema cu variaţiuni pentru tonalitatea „mi minor"



Programul temei : la alegerea elevului şi după indicaţia profesorului, folosindu-se mijloacele componistice analizate pînă la acest stadiu de pregătire.

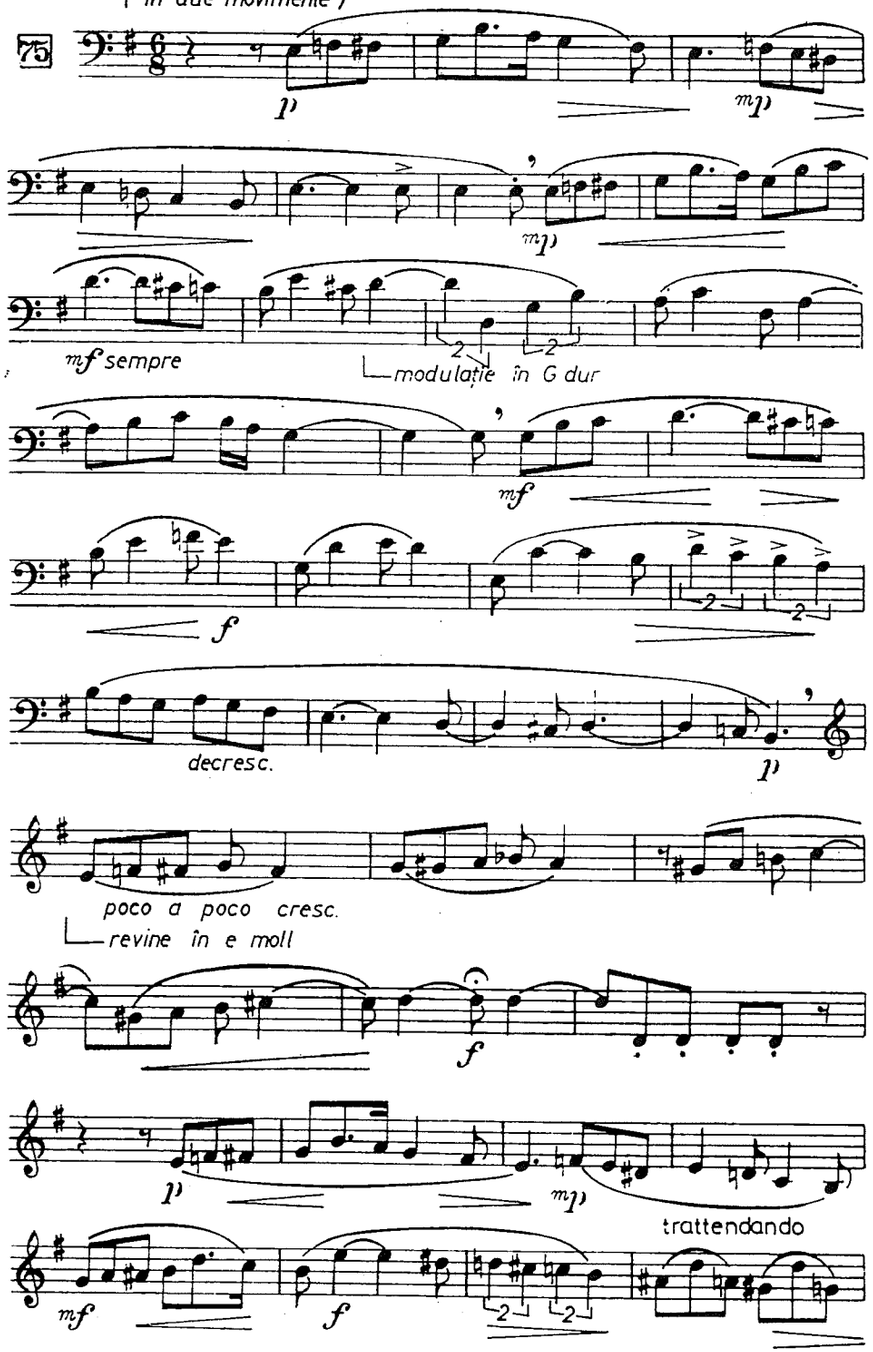
Mi minor cromatic

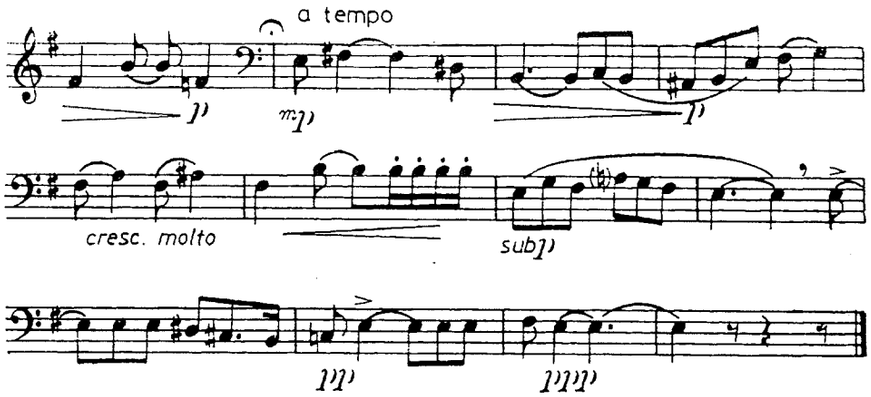
cu modulaţie la tonalitatea relativă



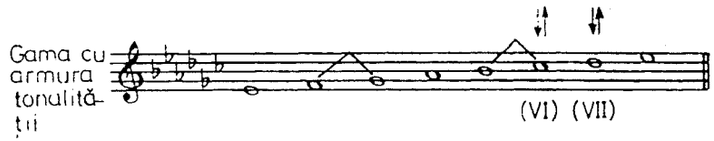
Moderato
(în due movimente)

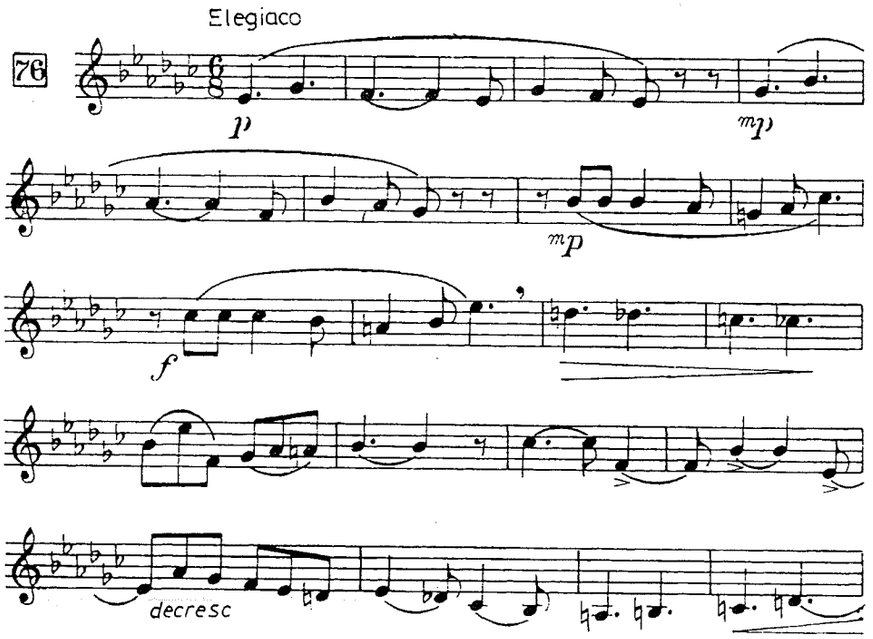
75

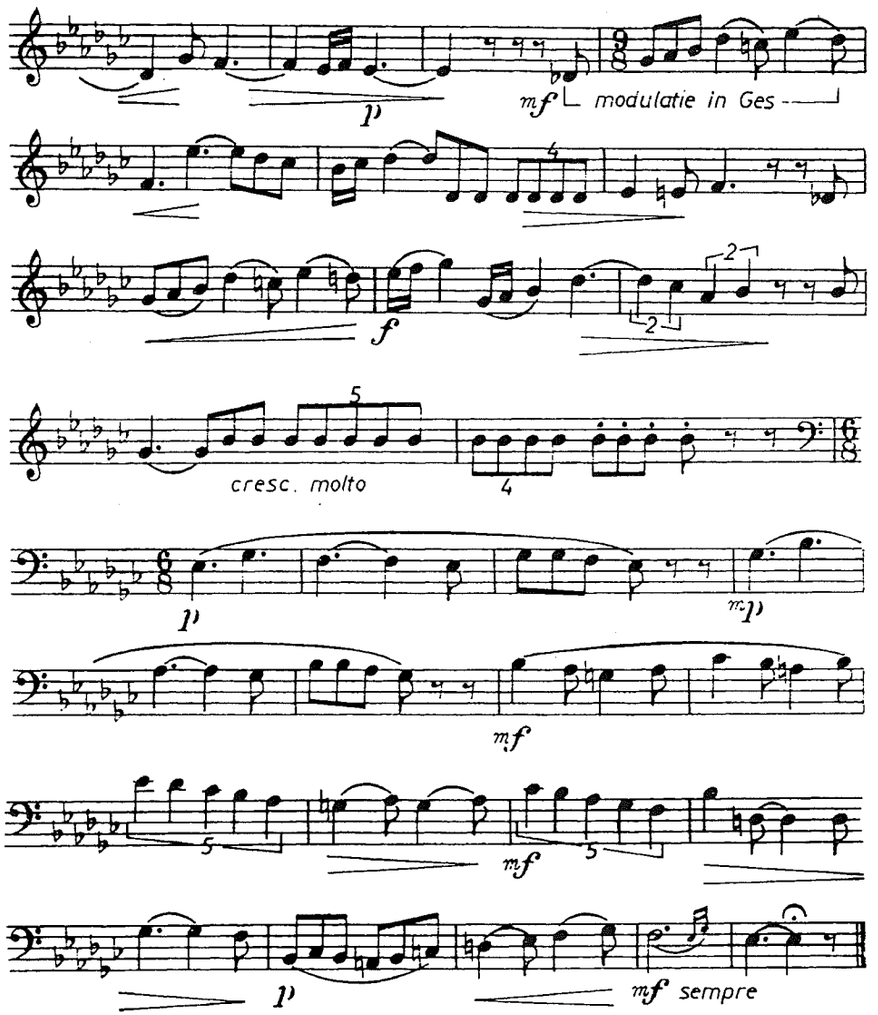




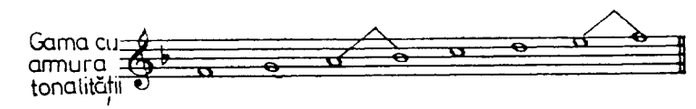
MI BEMOL MINOR (ES MOLL)



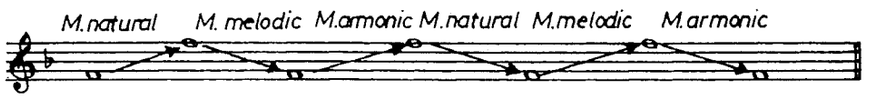


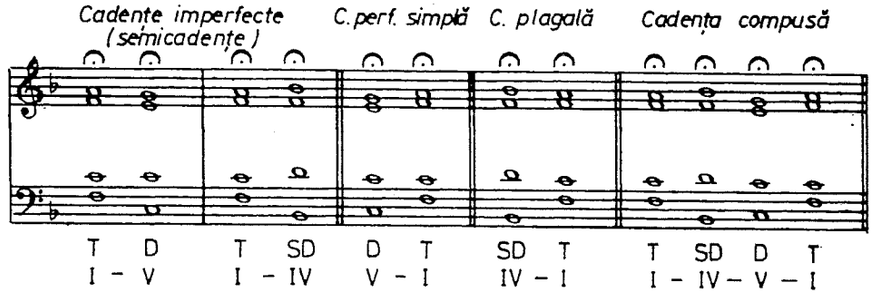


FA MAJOR (F DUR)



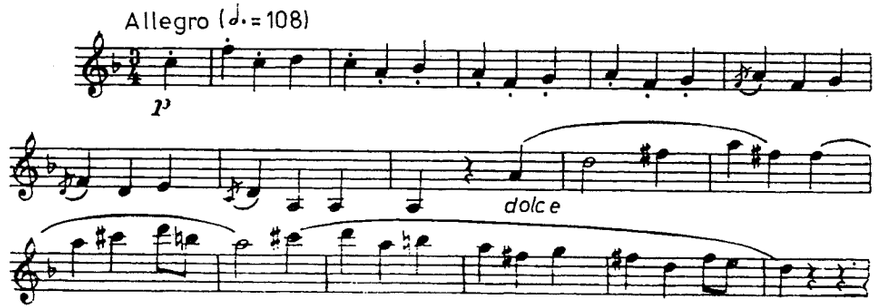
Acordajul general al tonalității



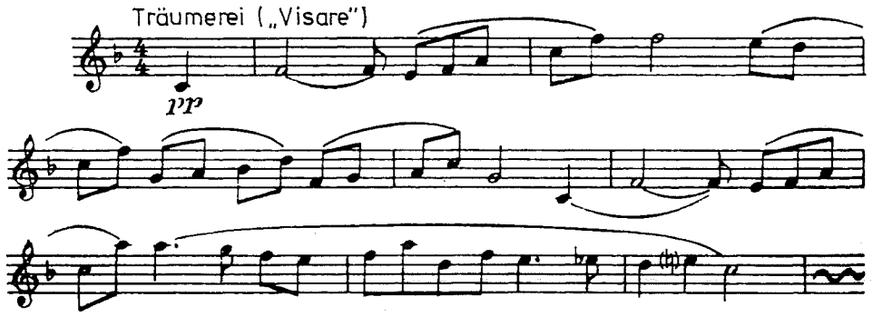


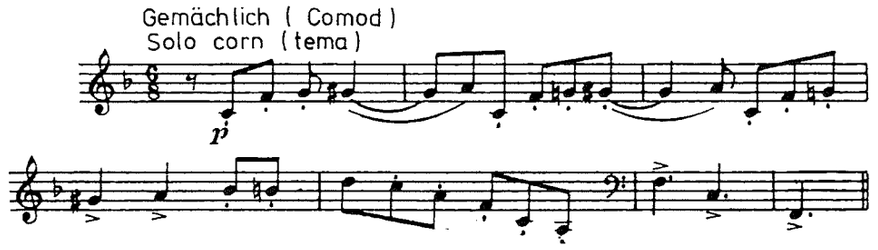
Teme din literatura muzicală universală în tonalitatea F dur

L. van Beethoven (1770—1827)
Simfonia VI-a *Pastorala*
(1808) op. 68 (p. III)



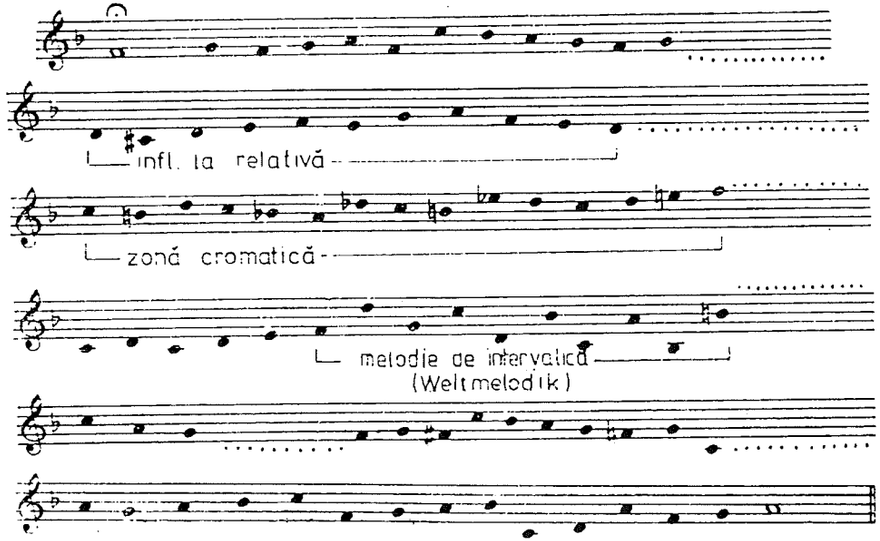
R. Schumann (1810—1856)
Scene din lumea copiilor
(Kinderszenen), op. 85 (1849)



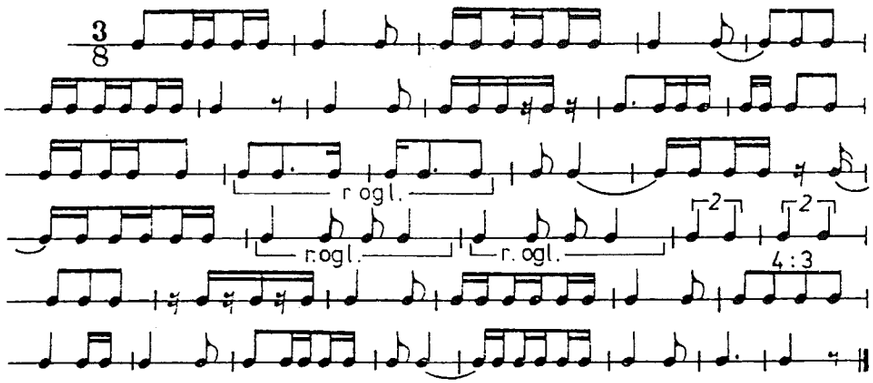


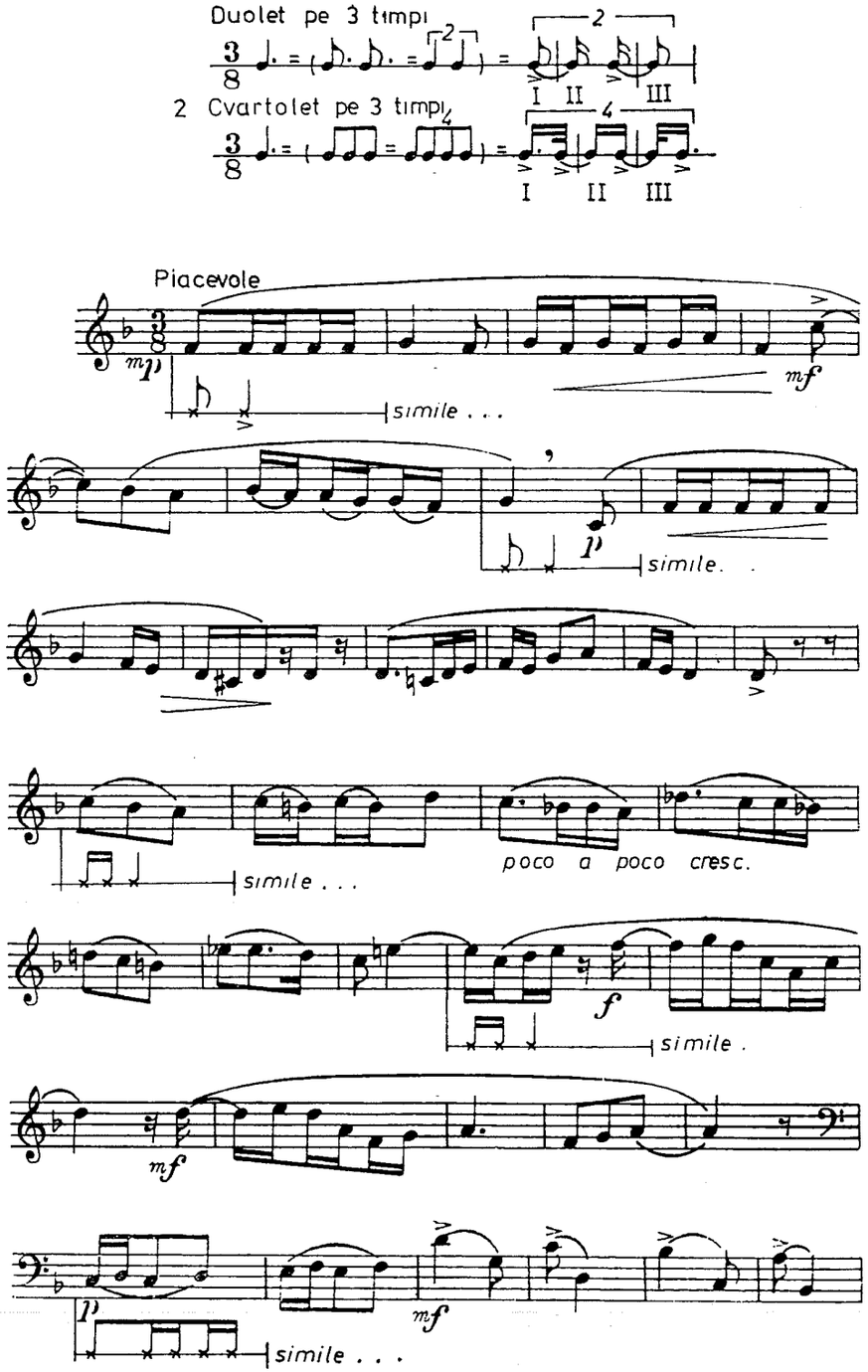
Solfegiu

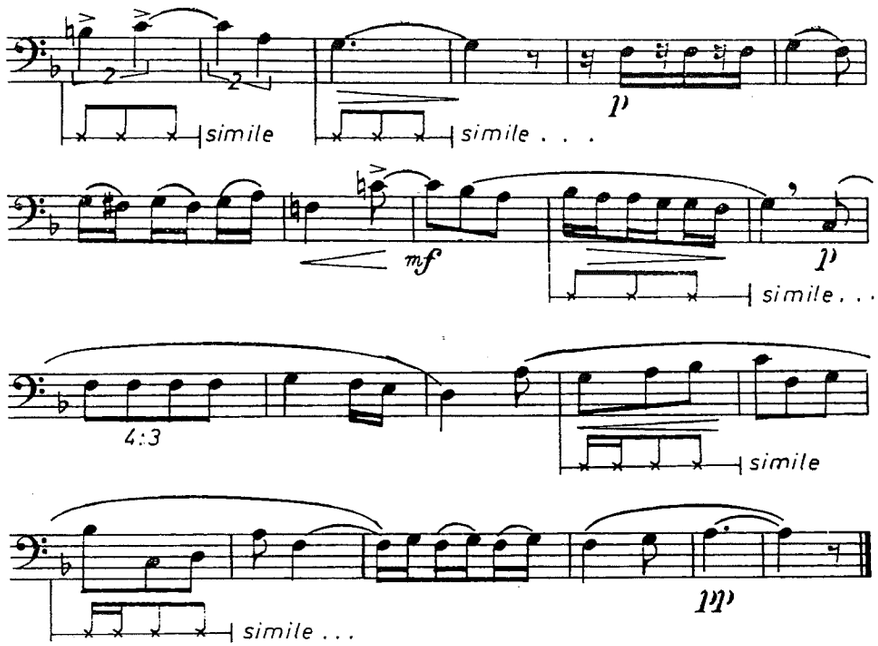
Intonații pregătitoare (extrase)



Ritmica (extrase). *Doulet și Cvartolet pe trei timpi*

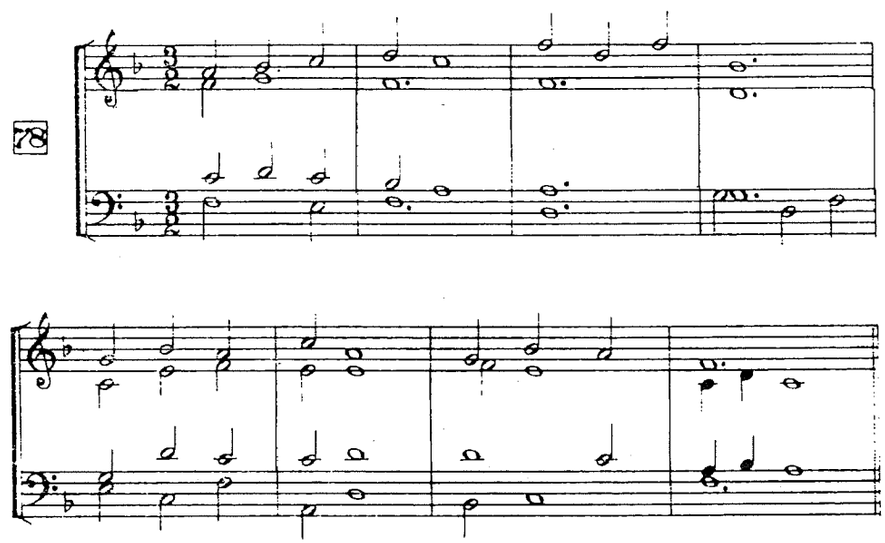




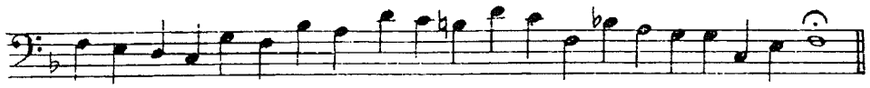


Solfegiu armonic (la patru voci)

Al. Paşcanu
Studiu



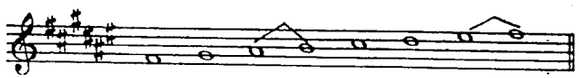
Tema cu variațiuni pentru tonalitatea Fa-major



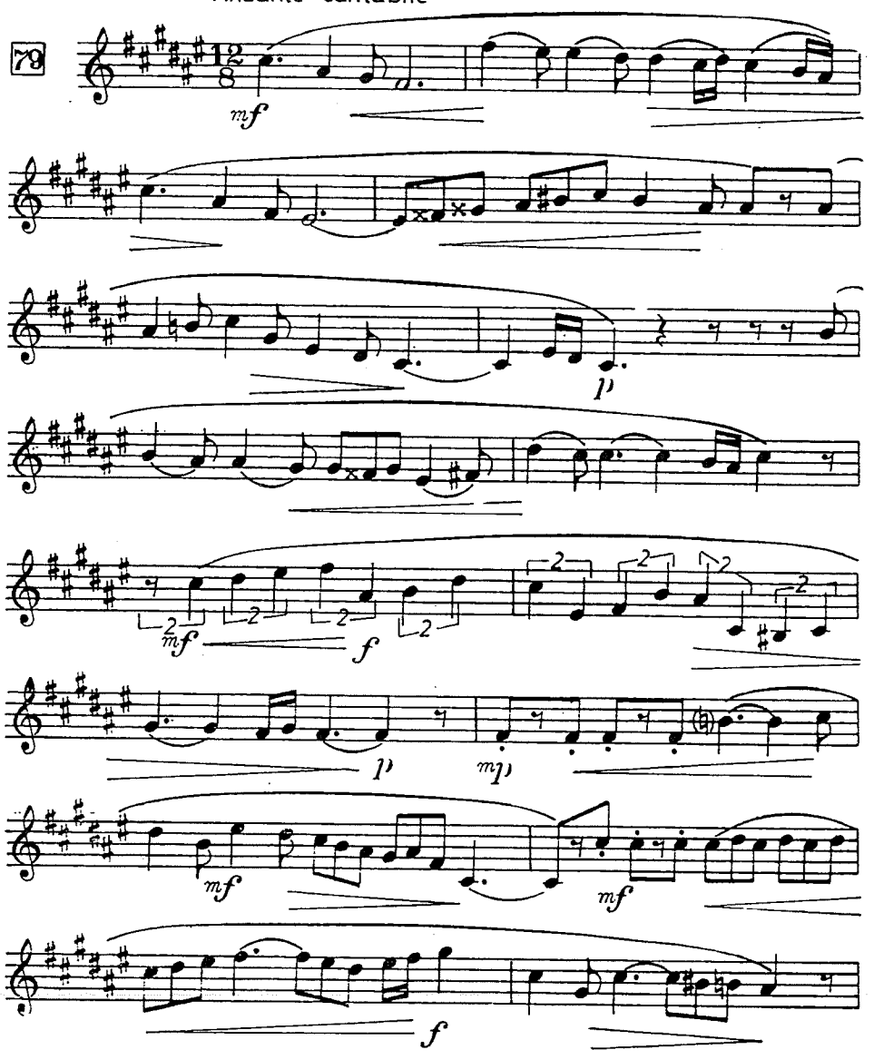
Programul temei : la alegerea elevului și la indicația profesorului.

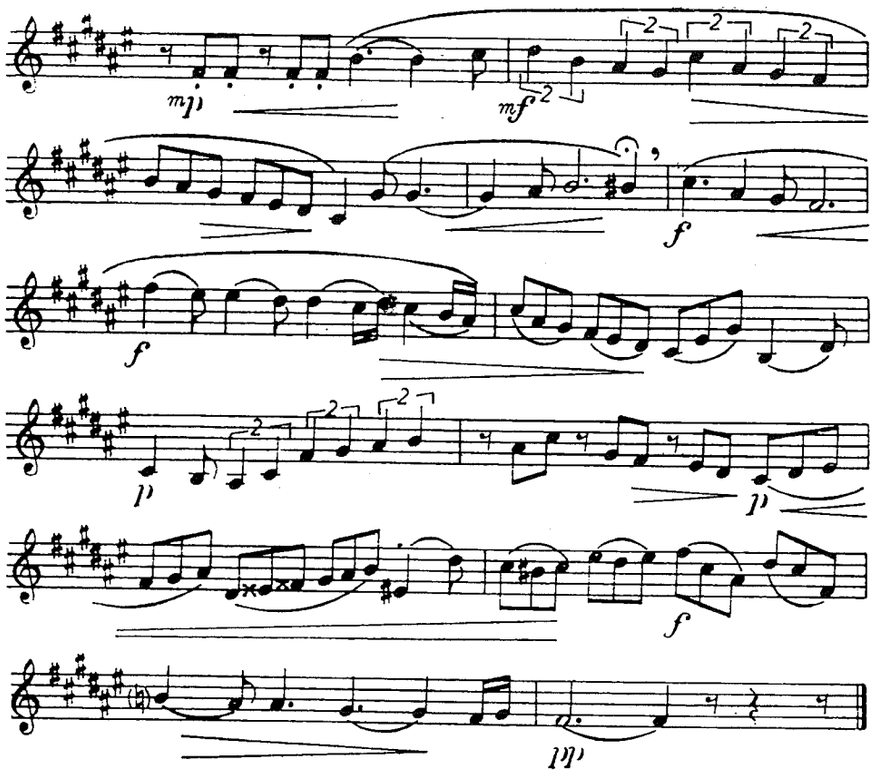
FA DIEZ MAJOR (FIS DUR)

Gama cu armura tonalității

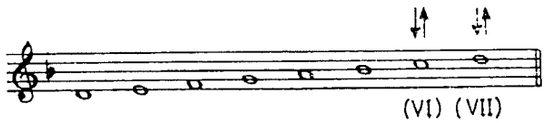


Andante cantabile

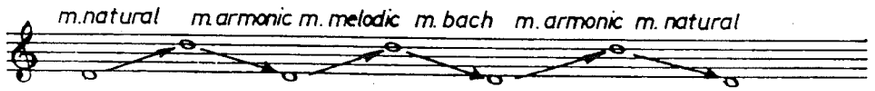


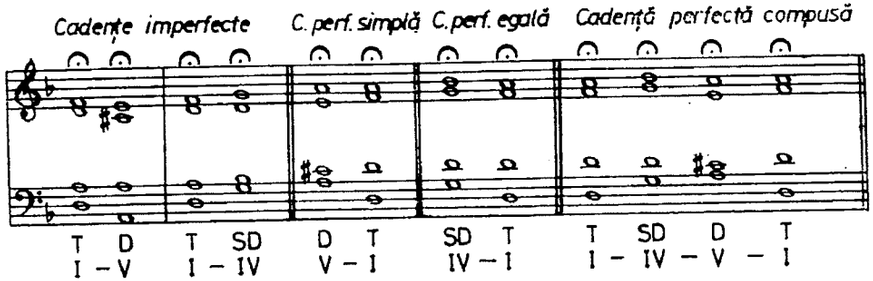


RE MINOR (D MOLL)



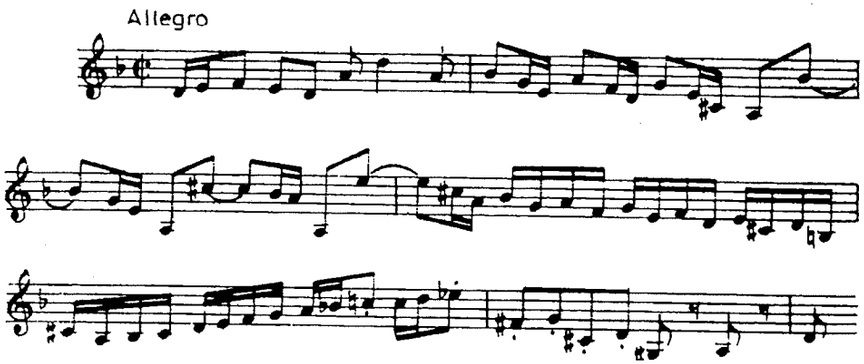
Acordajul general al tonalității



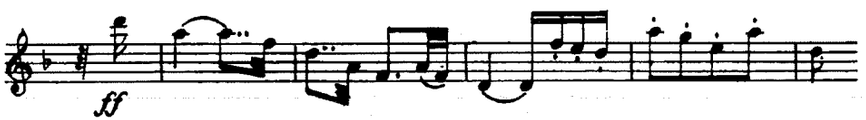


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea d moll

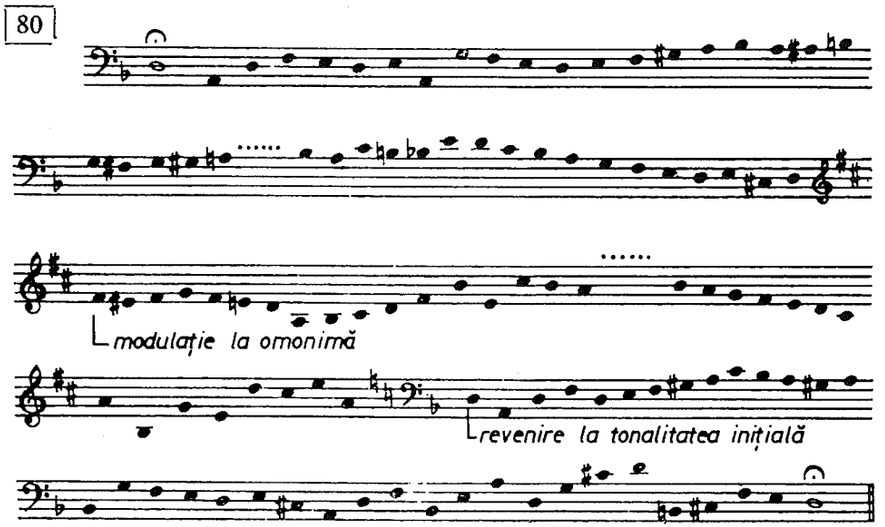
J. S. Bach (1685—1750)
Concertul pentru pian și orchestră
în re minor p. I (introducere)



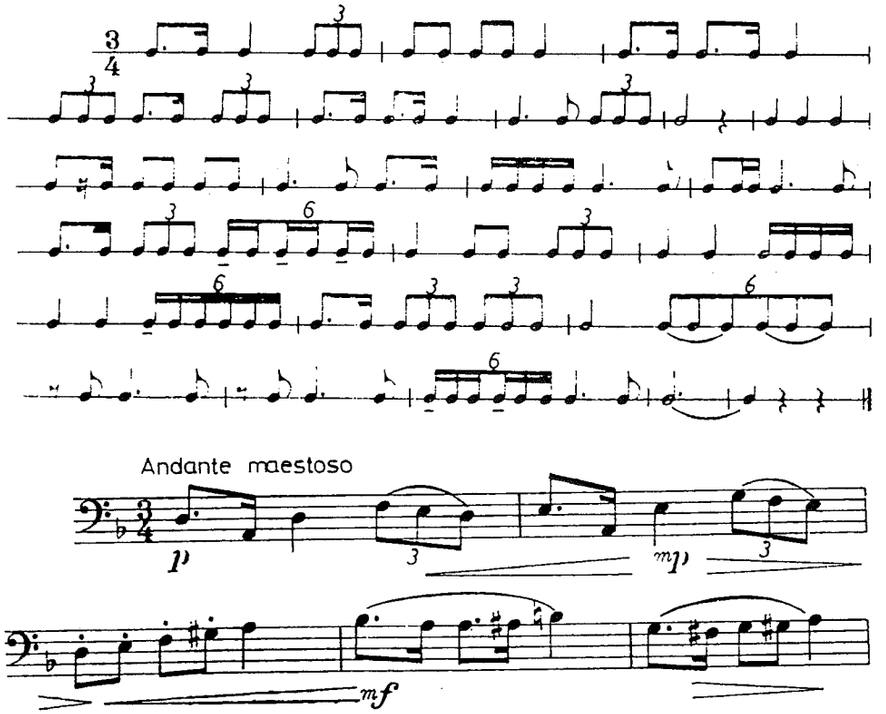
L. van Bethoven (1770—1827)
Simfonia a IX-a cu cor (1824)
— tema principală —

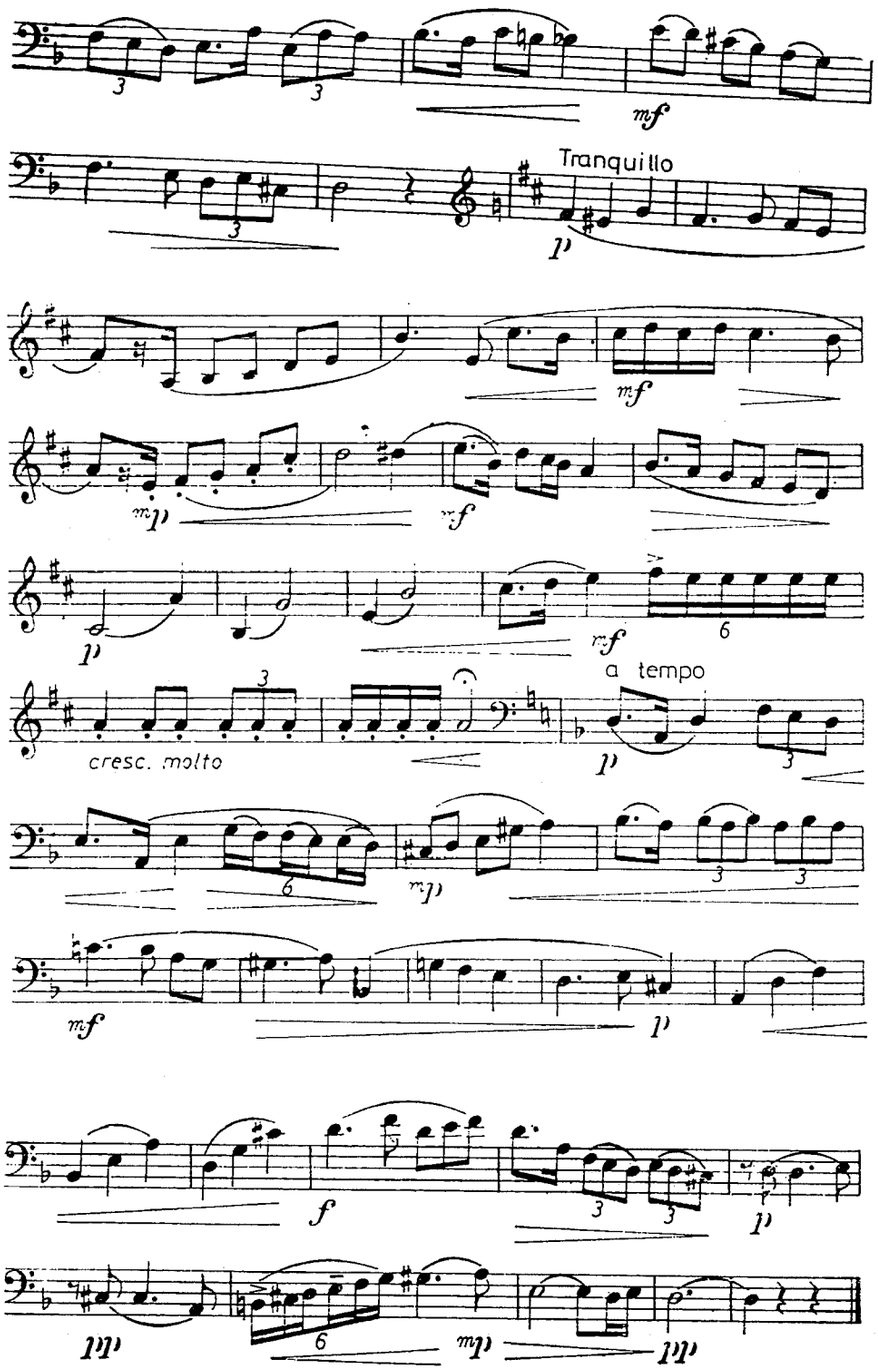


Intonații pregătitoare (extrase)



Ritmica (extrase). *Triolet ; Sextolet.*

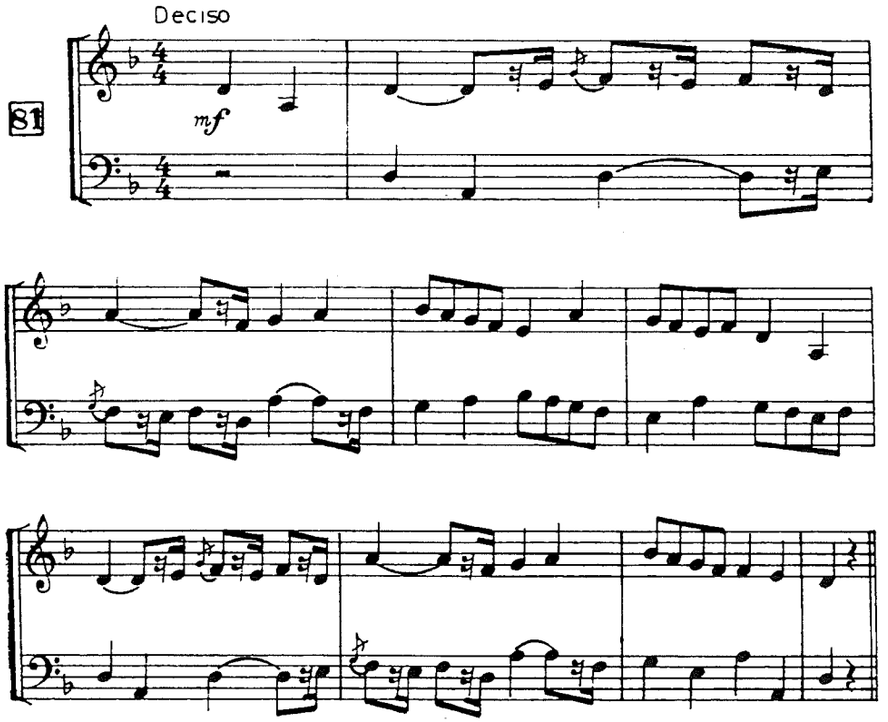




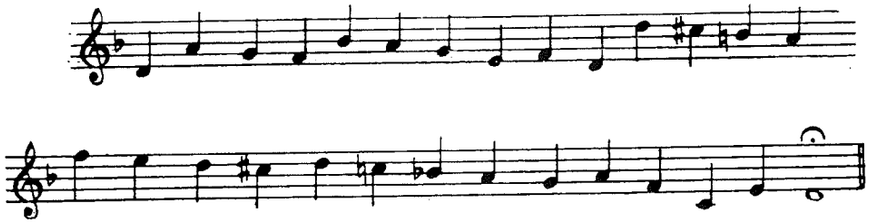
Solfegiu polifonic

(la două voci)

G. Bizet (1838—1875)
Arleziana



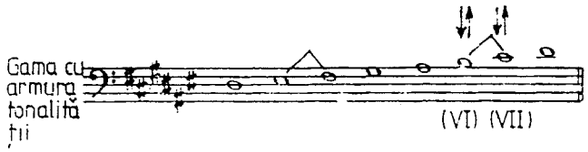
Tema cu variaţiuni pentru tonalitatea re minor

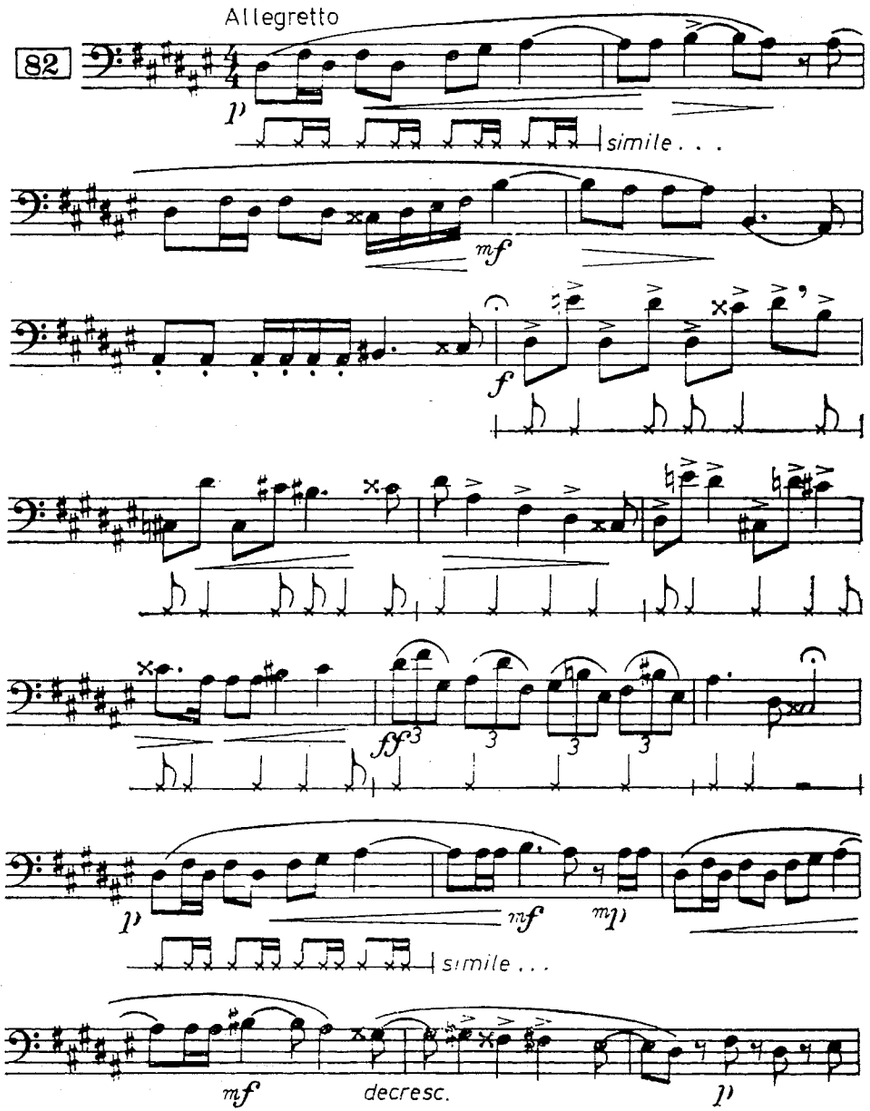


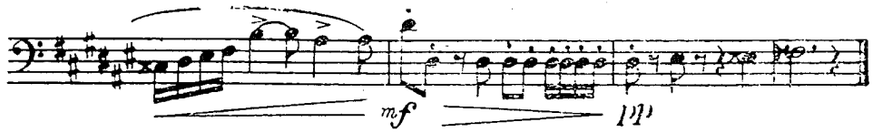
Programul temei

— elemente din „re minor" cromatic
— ritmică ternară
— măsurile $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$
— formule ritmice de excepţie : duolet, cvartolet şi cvintolet pe timpi
— contratimpul sincopat
— semne dinamice indicînd o intensitate constantă.

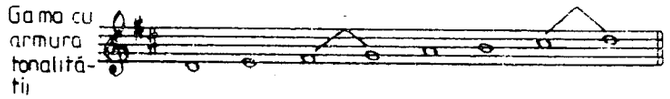
RE DIEZ MINOR (DIS MOLL)



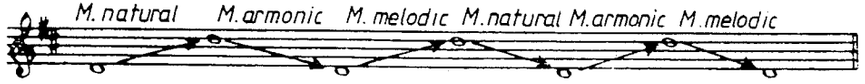




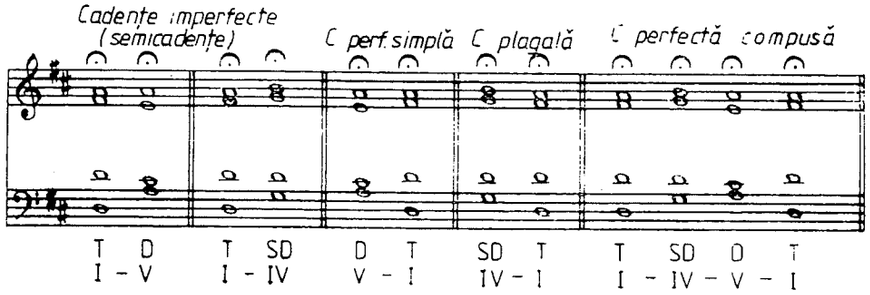
RE MAJOR (D DUR)



Acordajul general al tonalității

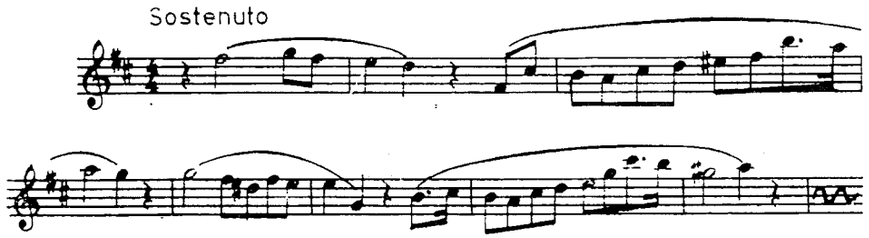


Cadențele armonice principale ale tonalității

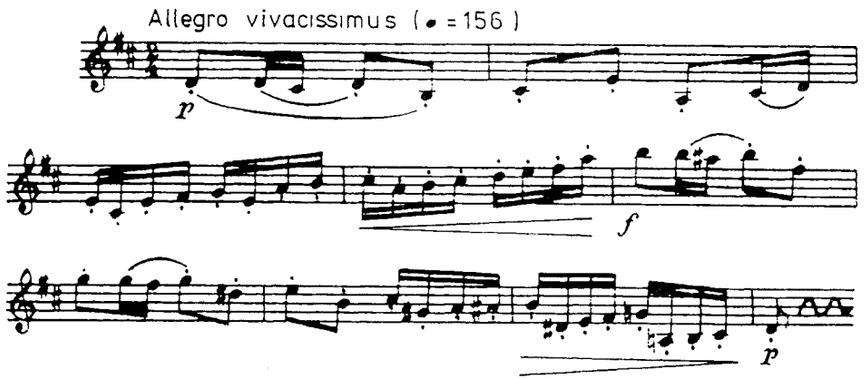


Teme extrase din literatura muzicală universală in tonalitatea D dur

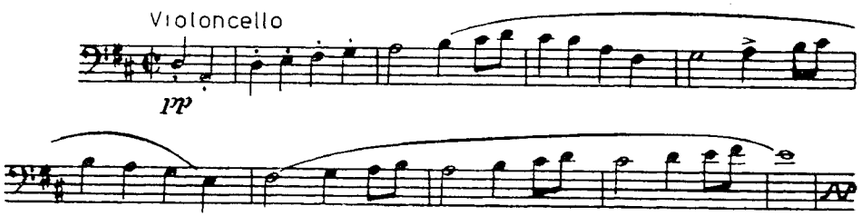
Fr. Chopin (1810—1849)
Sonata a 3-a pentru pian op. 58 (1846)
(P. I tema II)



P. I. Ceaicovski (1840—1893)
Concertul pentru vioară și orchestră
op. 35 (1879) Final (III)
Tema I



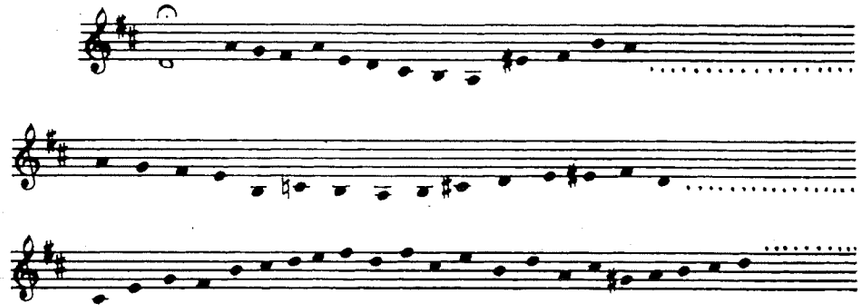
Gustav Mahler (1860—1911)
Simfonia I, p. I, tema I (1888)

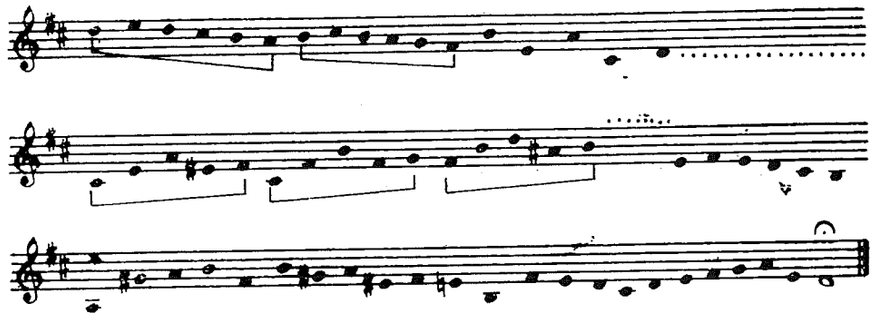


Solfegiu

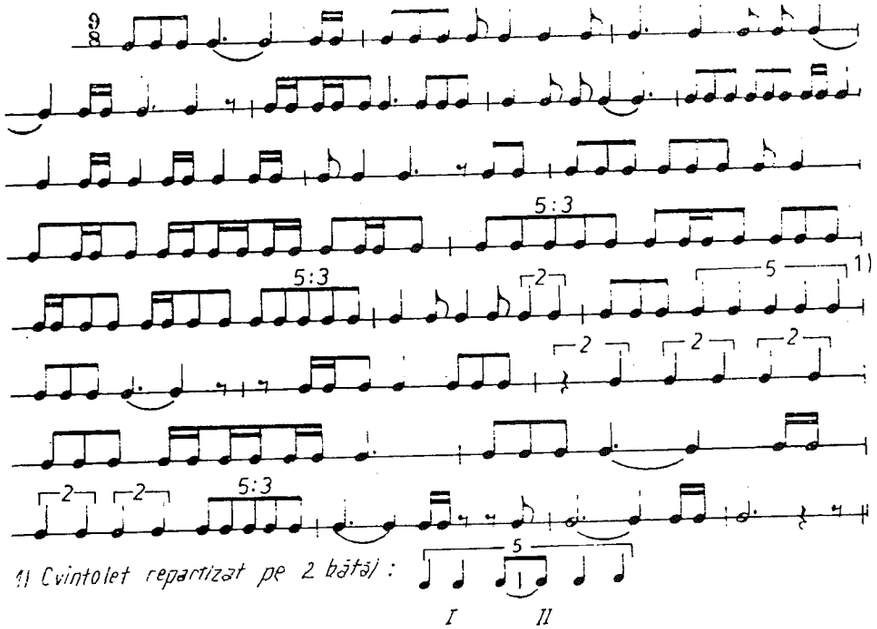
83

Intonații pregătitoare (extrase)

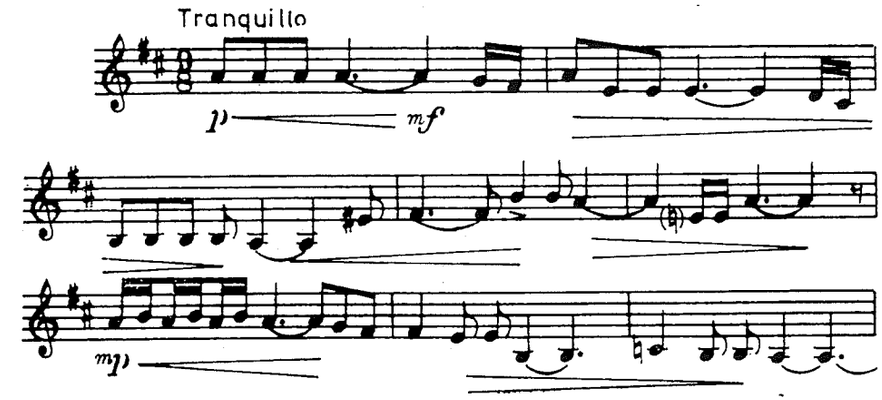


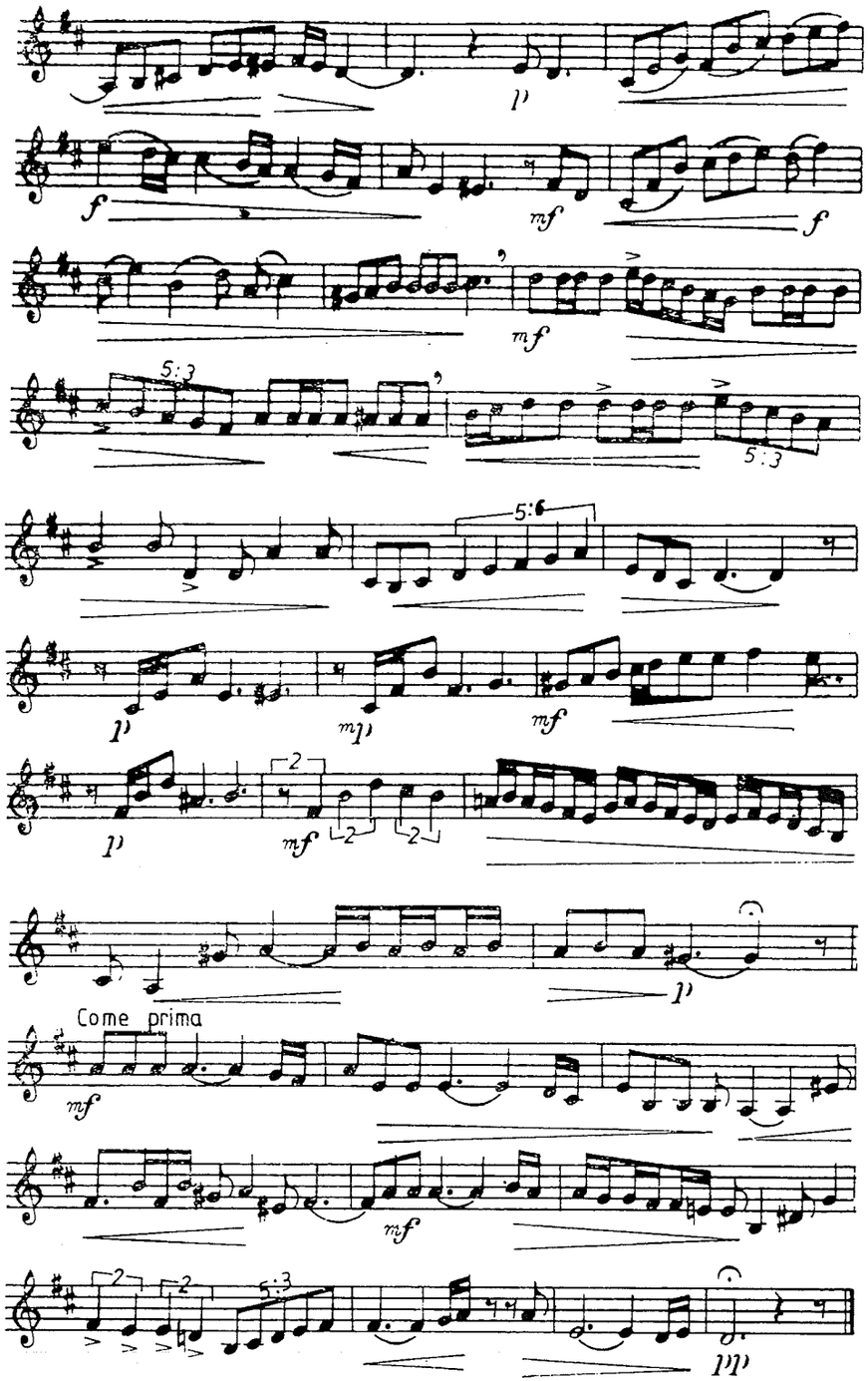


Ritmica (extrase). *Duolet și cvintolet*



1) *Cvintolet repartizat pe 2 bătăi:*

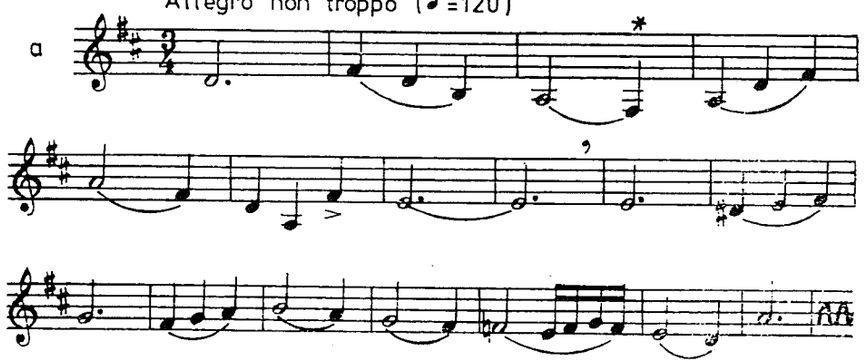




84

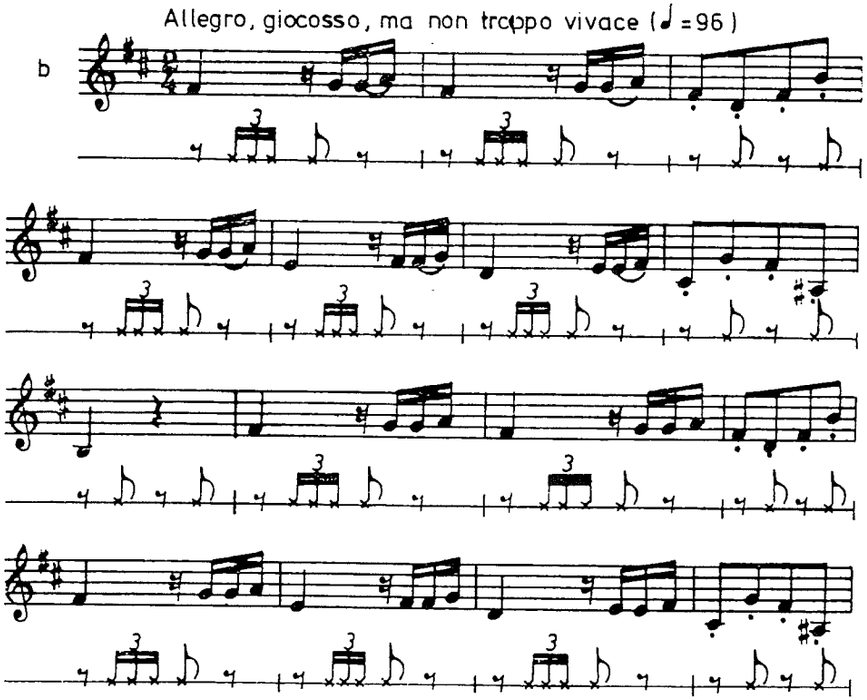
Allegro non troppo (♩=120)

a

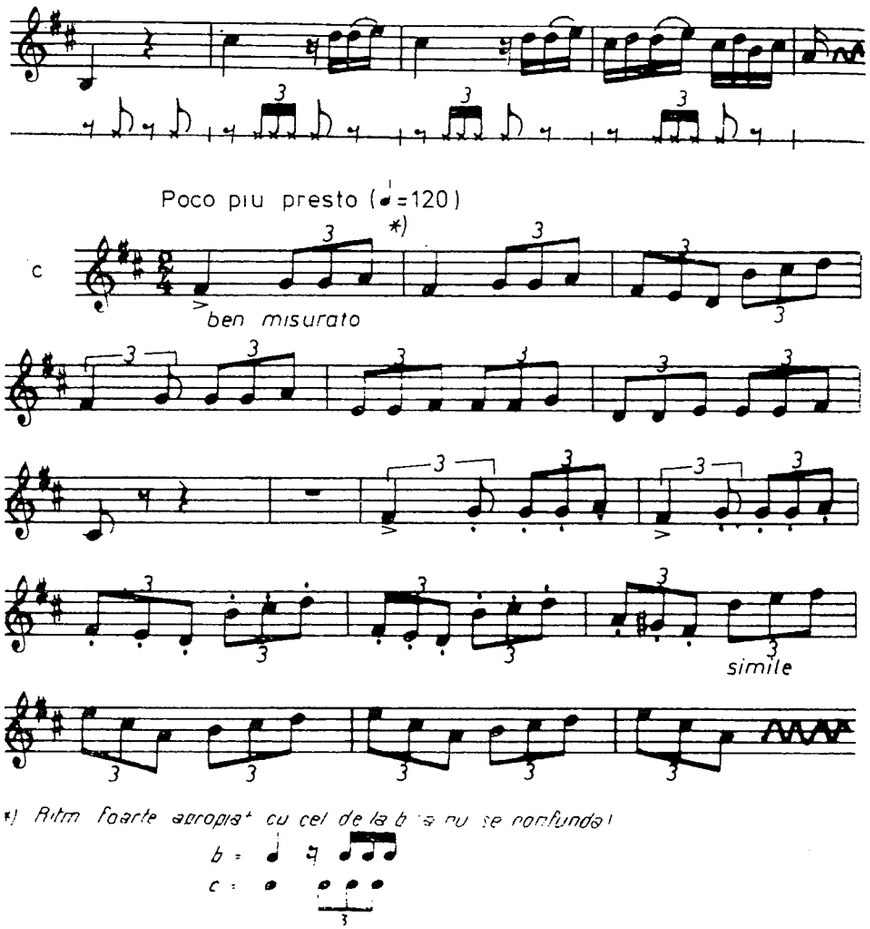


Allegro, giocosso, ma non troppo vivace (♩=96)

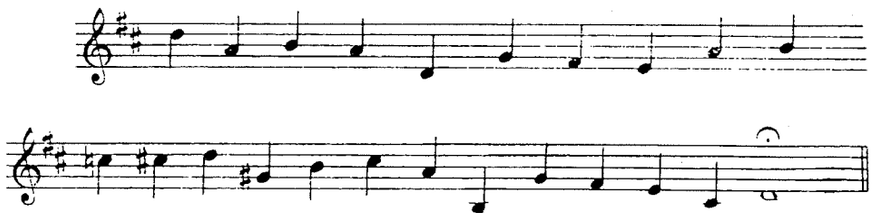
b



* Sunet grav ; rămîne pentru a se reține exact tema concertului, chiar dacă nu se poate cînta cu vocea.



Tema cu variațiuni pentru tonalitatea Re major

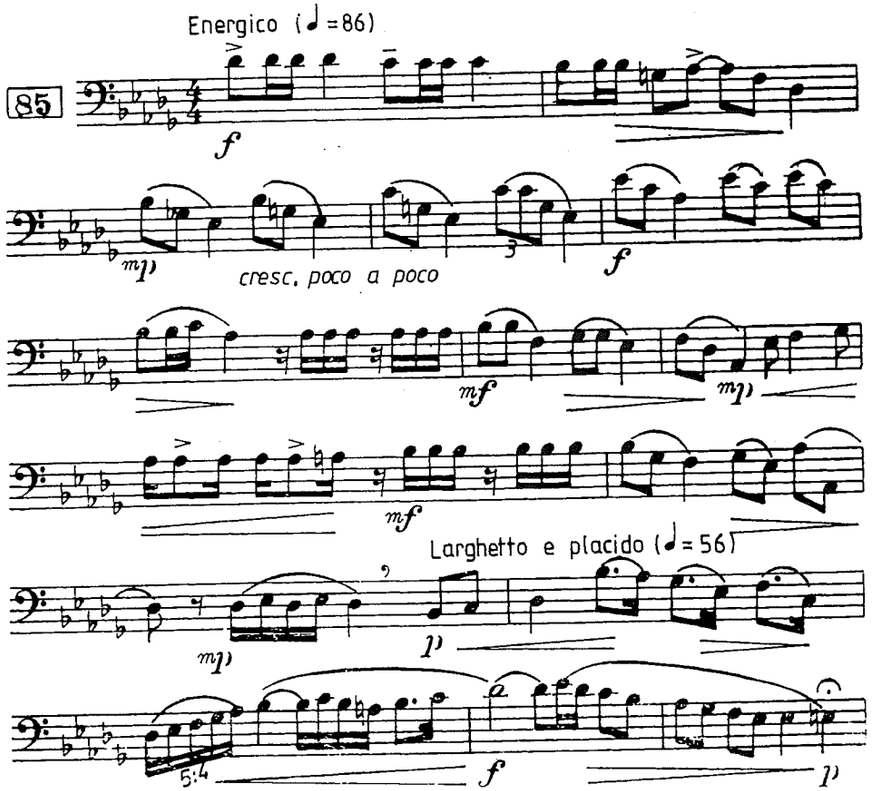


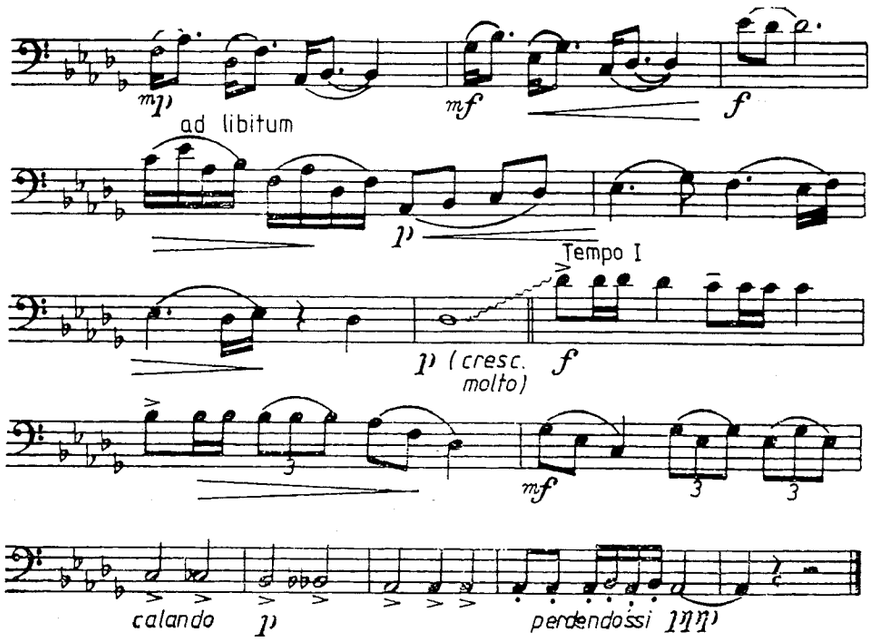
Programul temei :

— elemente din Re major cromatic
— modulația la dominantă
— ritmuri binare cu formulele : triolet, cvintolet și sextolet

— măsurile $\frac{2}{4}\ \frac{2}{2}\ \frac{2}{8}\ \frac{4}{8}\ \frac{4}{16}\ \frac{4}{2}$
— tempourile : Andante, Allegro, Largo
— semne dinamice cu efect progresiv
— lanț (catenă) de sincope pe părți de timpi

RE BEMOL MAJOR (DES DUR)

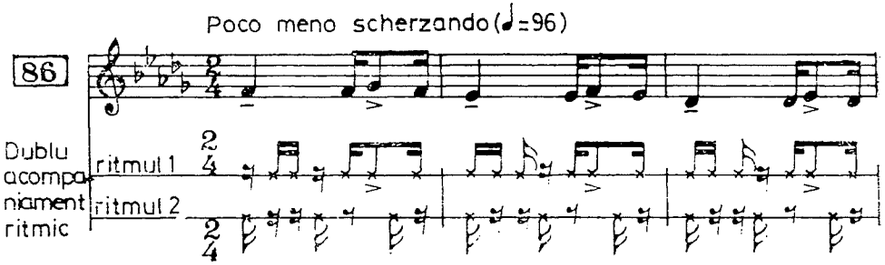




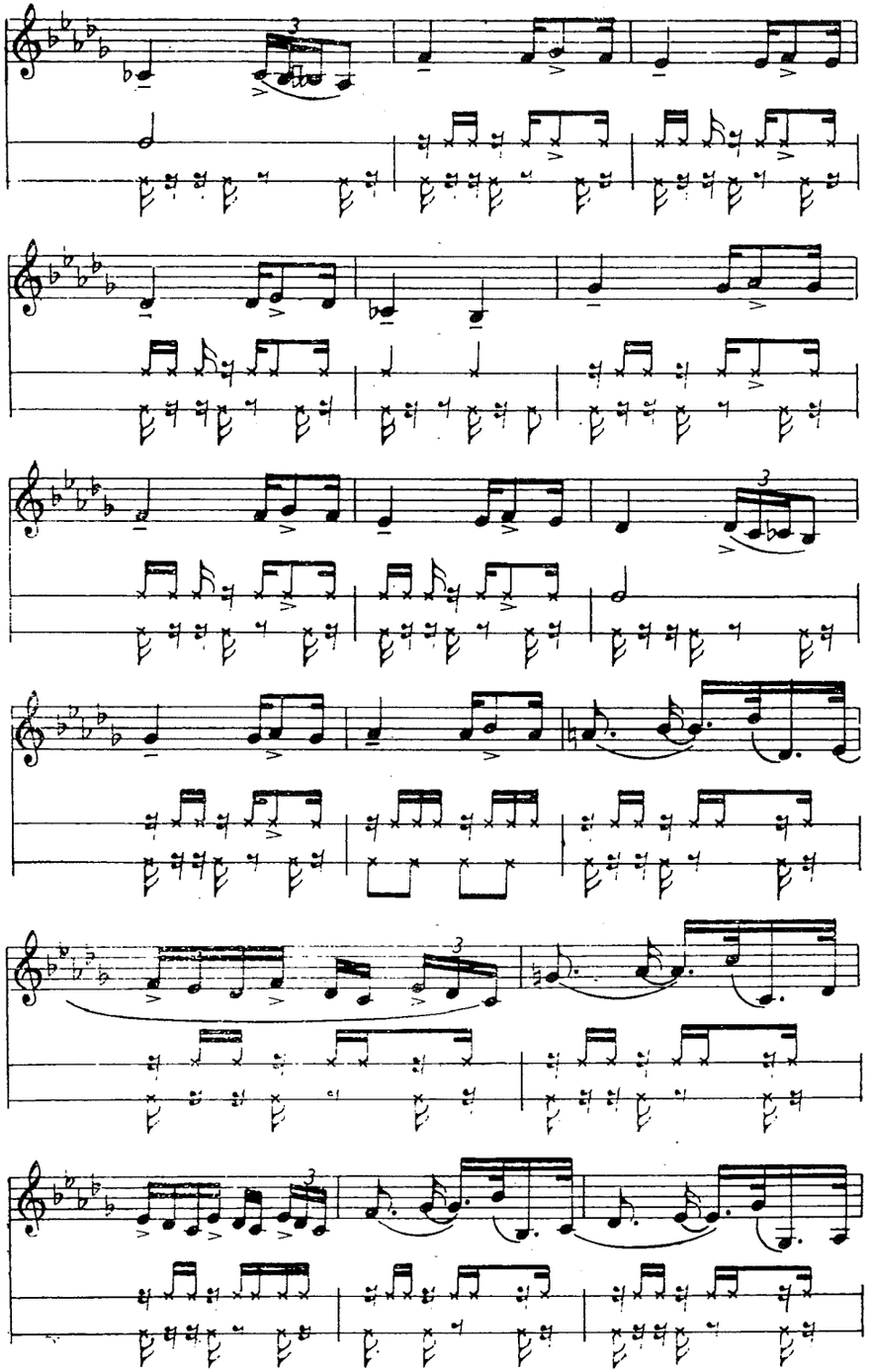
Accentuări metro-ritmice în stilul jazzului simfonic[1]

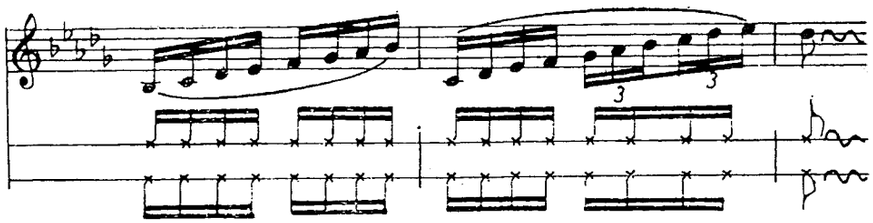
Sincope și contratimpi în structuri complementare

George Gershwin (1898—1937)
Concertul pentru pian și orchestră (1924)
(p. I) — fragment

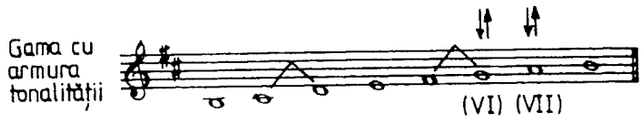


[1] Pentru execuția acestei piese, clasa se va divide în trei grupe :
— grupa I va interpreta melodia cu respectarea riguroasă a accentelor
— grupa a II-a va asigura ritmul 1 din acompaniament
— grupa a III-a va asigura ritmul 2 din acompaniament
Formulele ritmice din acompaniament sînt obstinate, de aceea nu prezintă greutăți în execuție.



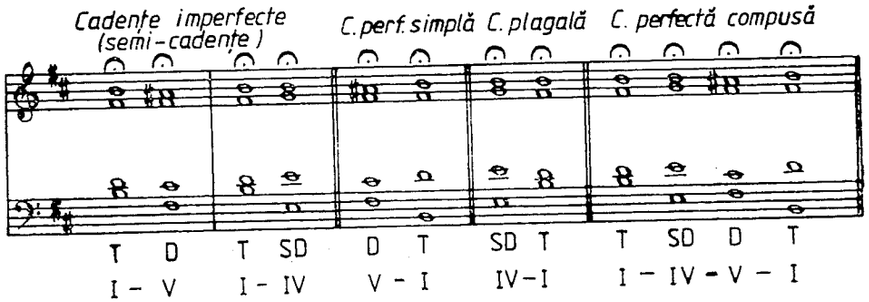


SI MINOR (H MOLL)



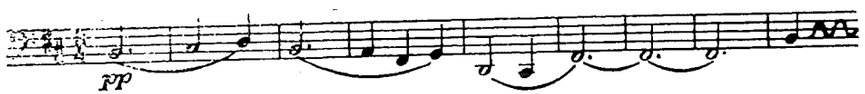
Acordajul general al tonalității

Cadențele armonice principale ale tonalității

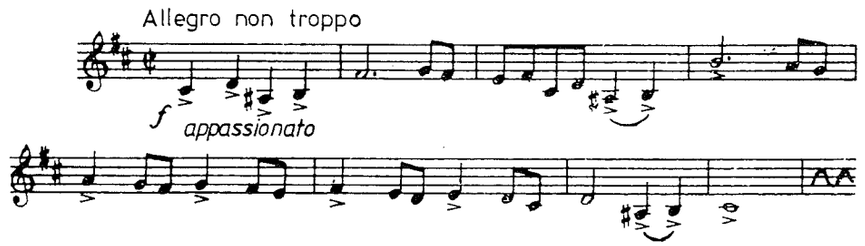


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea h moll

Fr. Schubert (1797—1828)
Simfonia Nr. 8
Unvollendete Symphonie (1822)



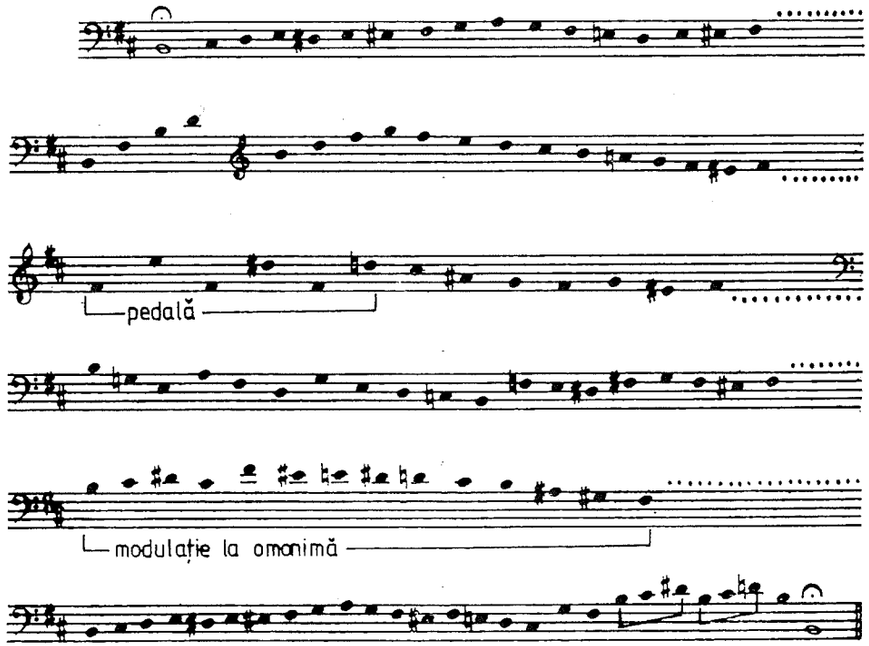
C. Saint-Saëns (1835—1921)
Concert pt. vioară și orchestră nr. 3
op. 61, p. I, tema (1880)



87

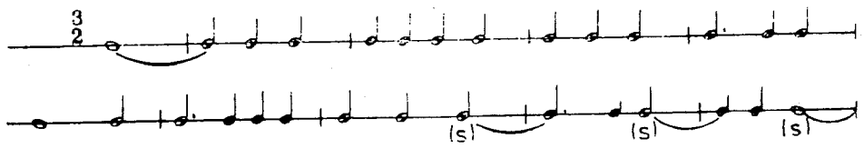
Solfegiu

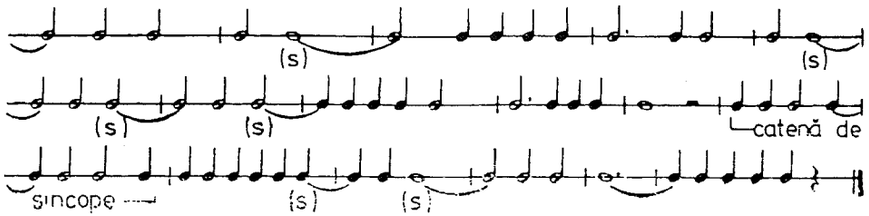
Intonații pregătitoare (extrase)

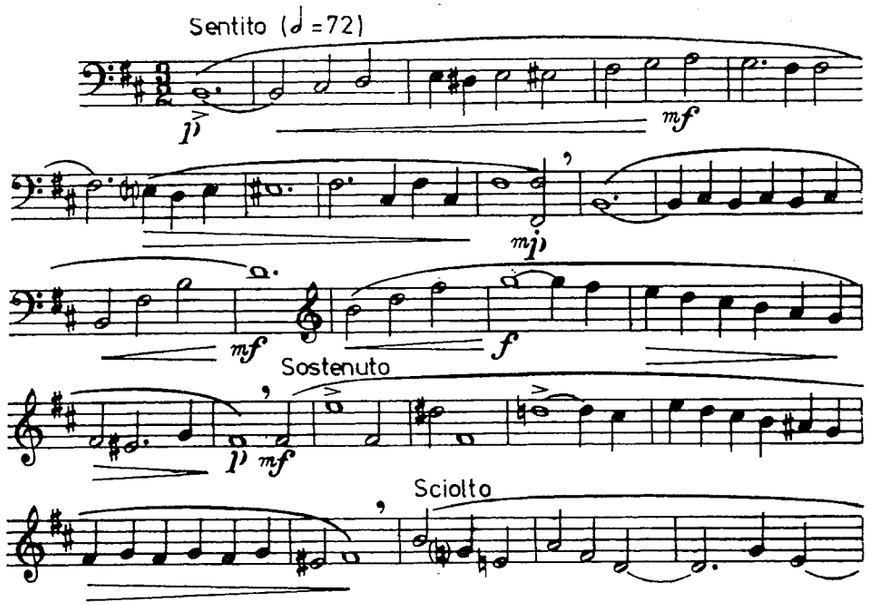


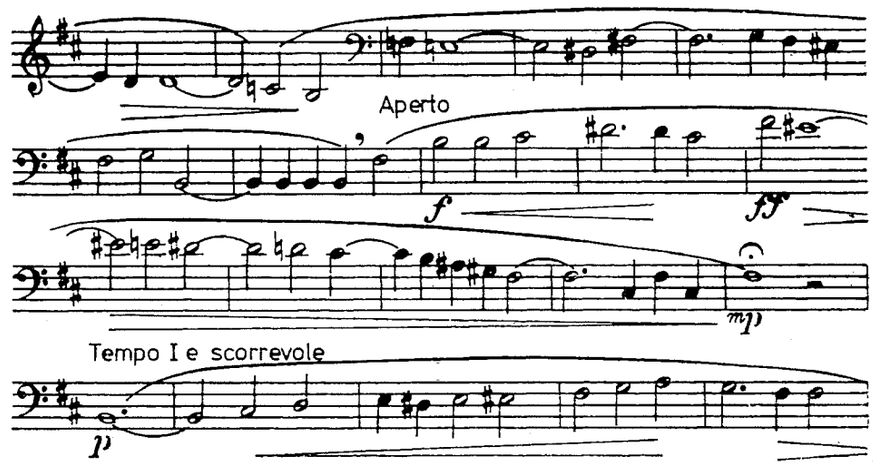
Ritmica (extrase)

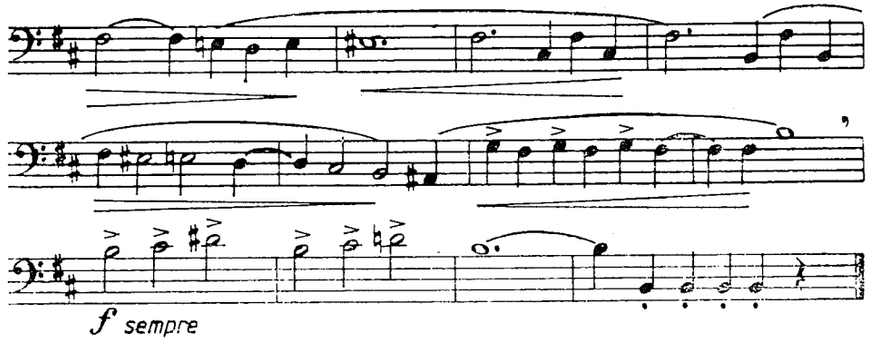
Sincope egale (omogene) și inegale (neomogene)



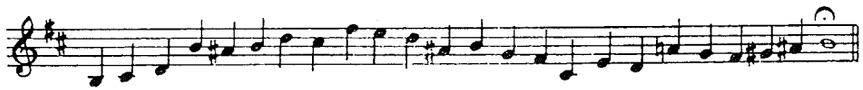






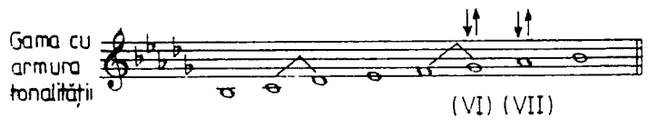


Tema cu variațiuni pentru si minor



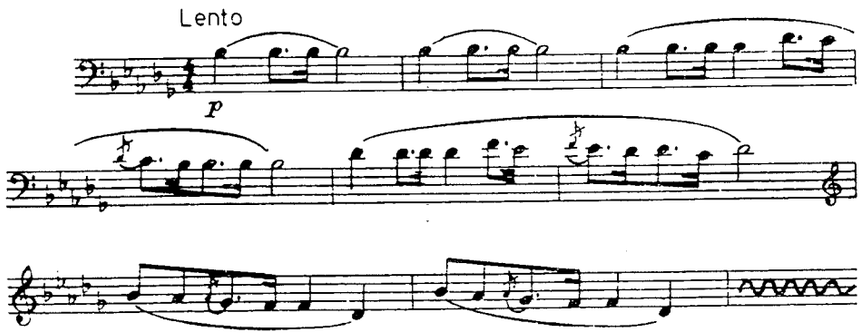
Programul temei : la alegerea elevului și la indicația profesorului

SI BEMOL MINOR (B MOLL)

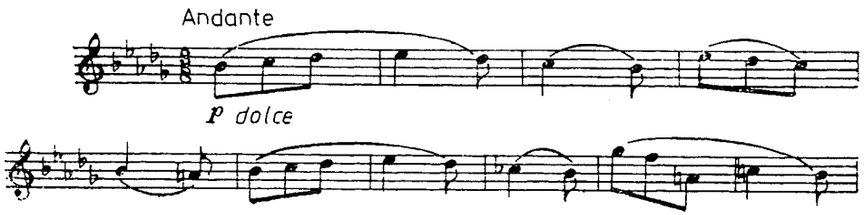


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea b moll

Fr. Chopin (1810—1849)
Sonata a 2-a pentru pian op. 35 (1840)
Marș funebru

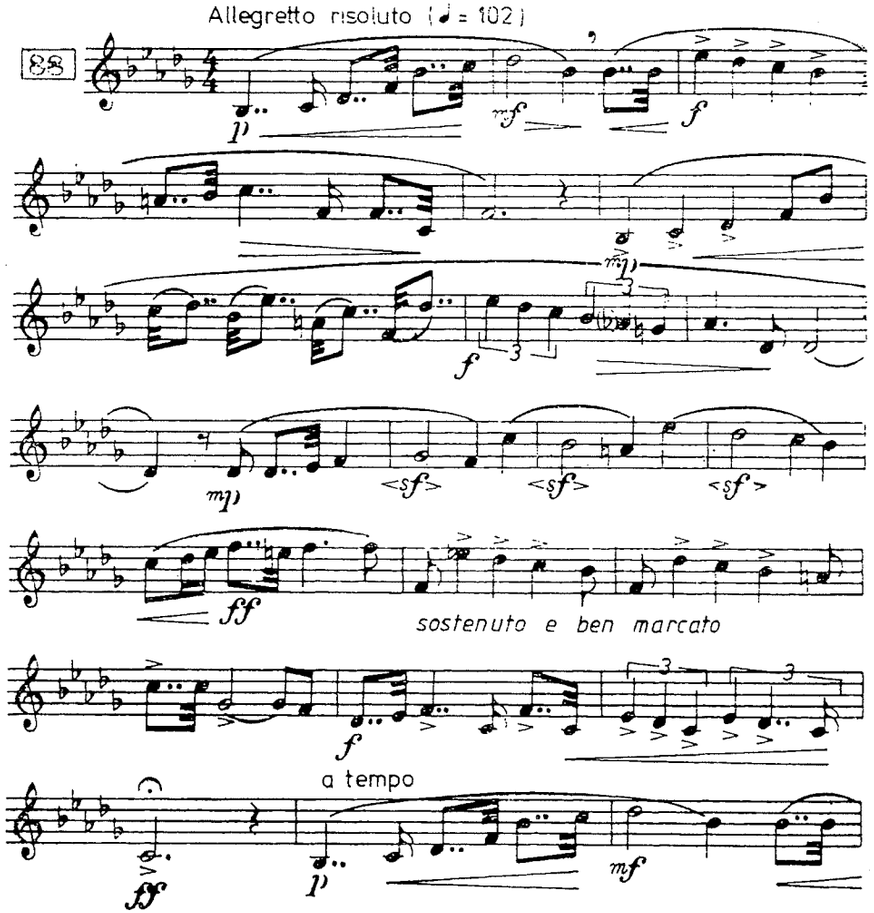


Joh. Brahms (1833—1897)
Variațiuni pe o temă de Haydn (1873)
Variațiunea IV-a

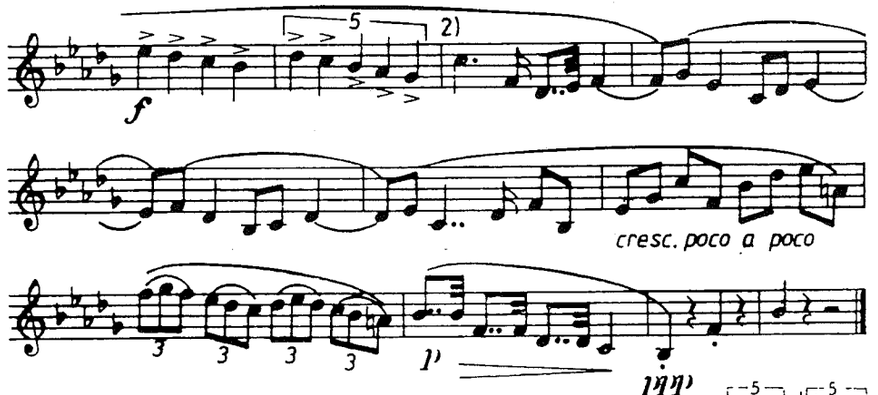


Solfegiu

Studiu aplicativ la ritmul cu valori dublu-punctate



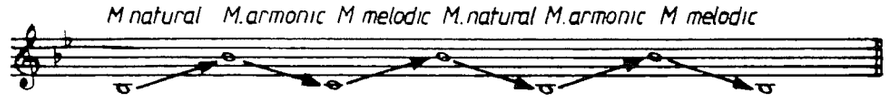
[1] Pentru ușurința execuției se poate divide în două cvintolete :



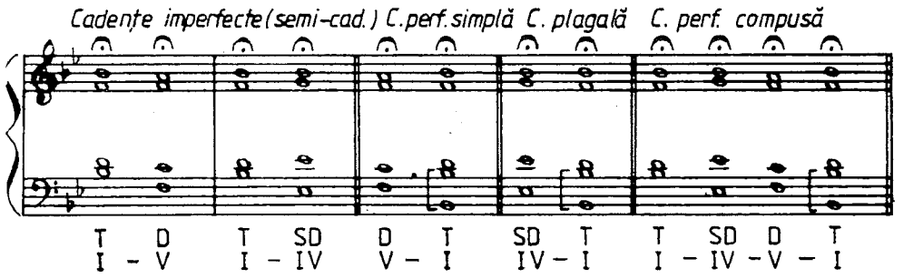
2) Pentru ușurința execuției se poate divide în două cvintolete :

SI BEMOL MAJOR (B DUR)

Acordajul general al tonalității

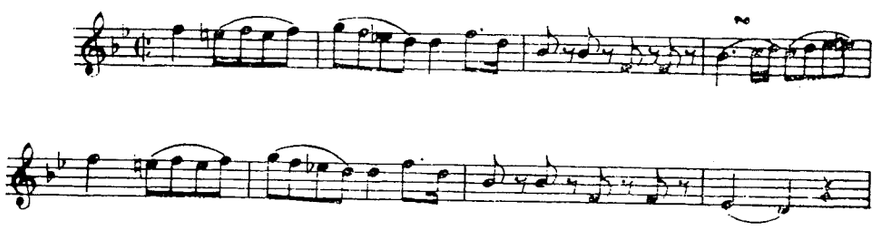


Cadențele armonice principale ale tonalității

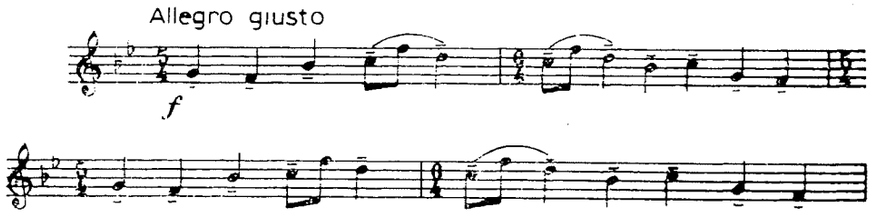


Teme extrase din literatura muzicală în tonalitatea **B** dur

W. A. Mozart (1756—1791)
Concertul pentru pian și orchestră în re minor
p. II *Romanaza* K.V. 466 (1785)

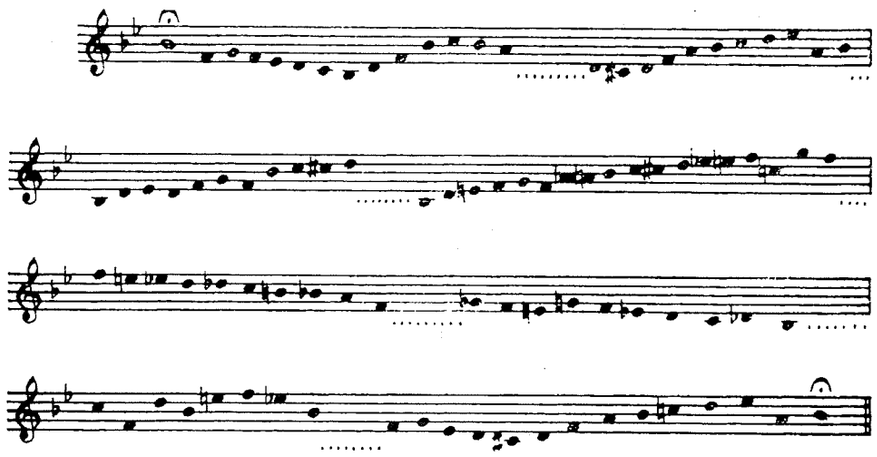


M. Mussorgski (1839—1881)
Tablouri dintr-o expoziție —
Promenada (1874)

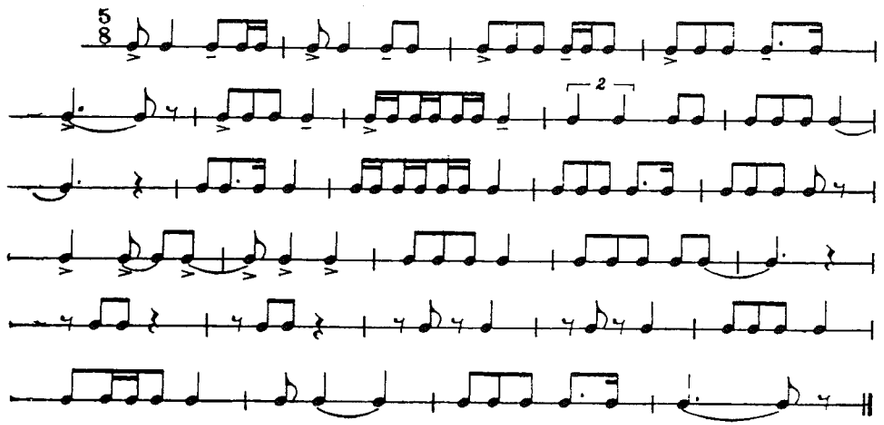


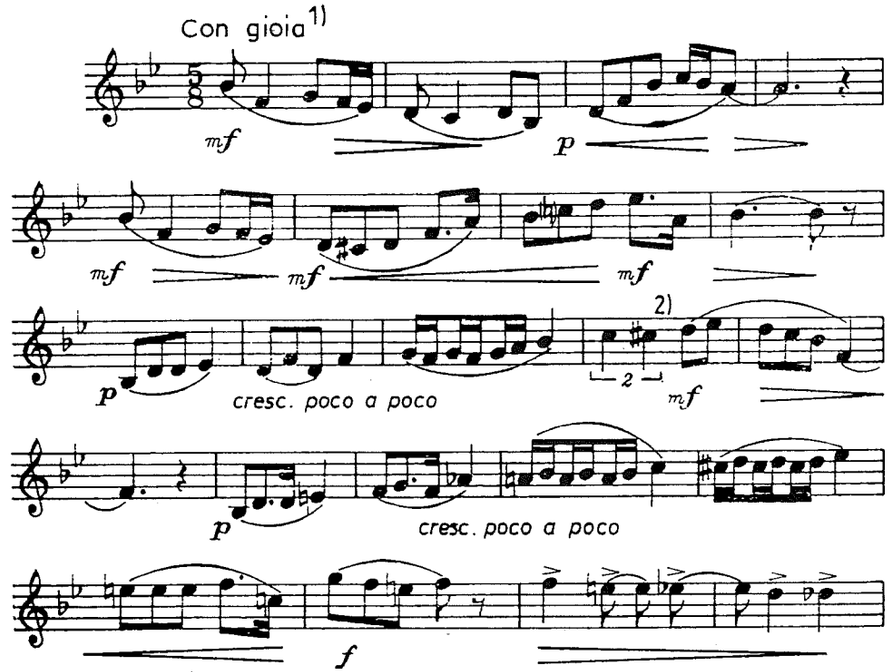
89 **Solfegiu**

Intonații pregătitoare (extrase)

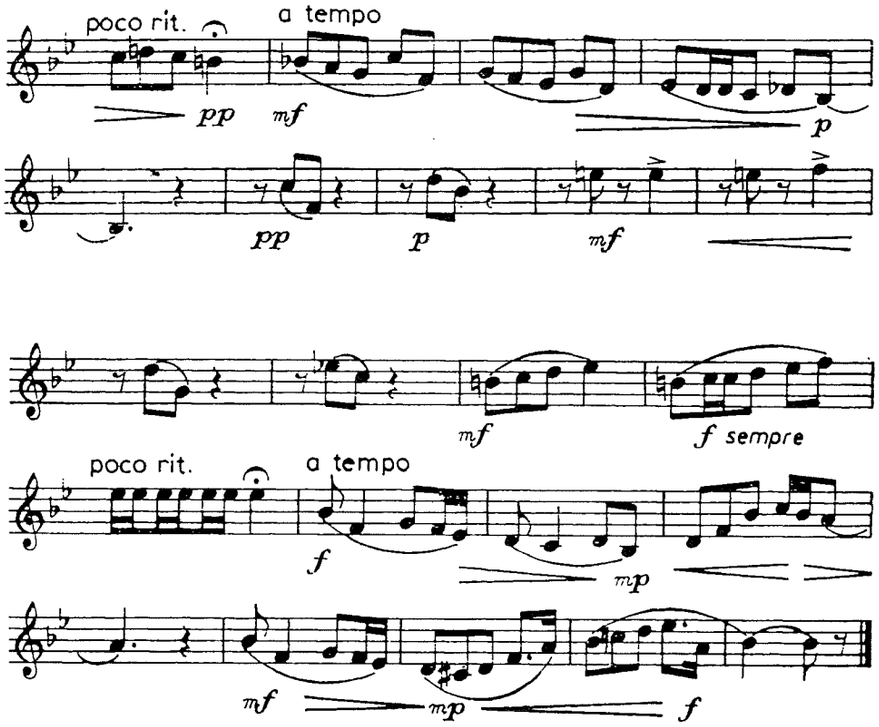


Ritmica eterogenă (extrase)
Măsura de $\frac{5}{8}$ (3+2)

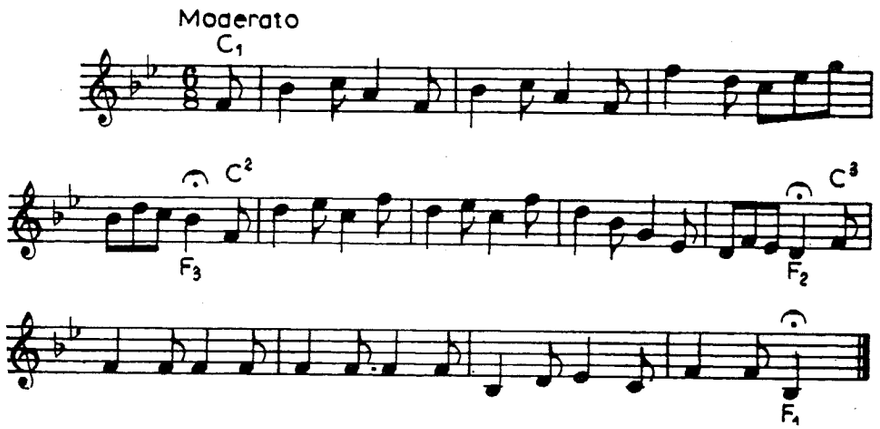




[1] Se execută mai întîi tactindu-se toți timpii ; apoi se execută și cu timpii concentrați în două bătăi.
[2] Doulet repartizat pe 3 timpi :

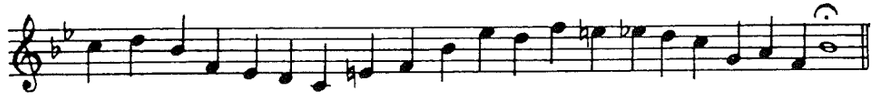


Fr. Schubert[1] (1797—1828)
Canon (la trei voci)



[1] Se execută mai întîi cu o formație de „trio", apoi cu toată clasa divizată pe trei voci (partide).

Tema cu variațiuni pentru tonalitatea Si bemol major



Programul temei :

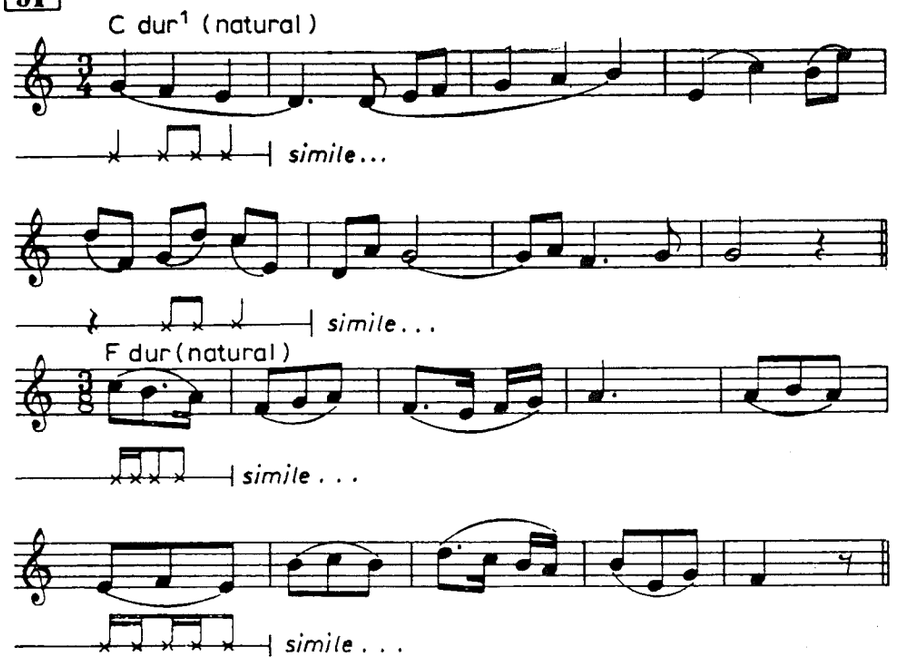
— modulația la tonalitatea dominantei
— ritmuri anacruzice și în oglindă ; triolet pe 2 timpi
— măsurile $\begin{matrix}3&4&5&6&7&9\\2&2&4&8&8&8\end{matrix}$
— folosirea cheii de alto
— tempourile : Adagio, Allegretto, Vivace

Recapitularea tonalităților majore G, F, D, B.

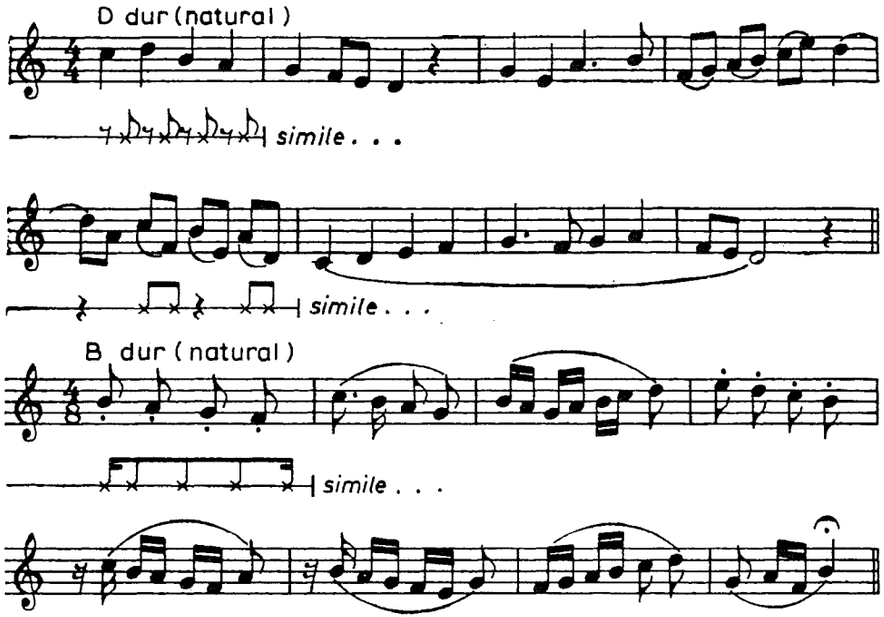
Mutații melodice din sistemul modal în cel tonal

Solfegiile care urmează sînt scrise fără armură (modal). Se vor cînta mai întîi în original, apoi și în tonalitățile indicate la începutul fiecărui solfegiu.

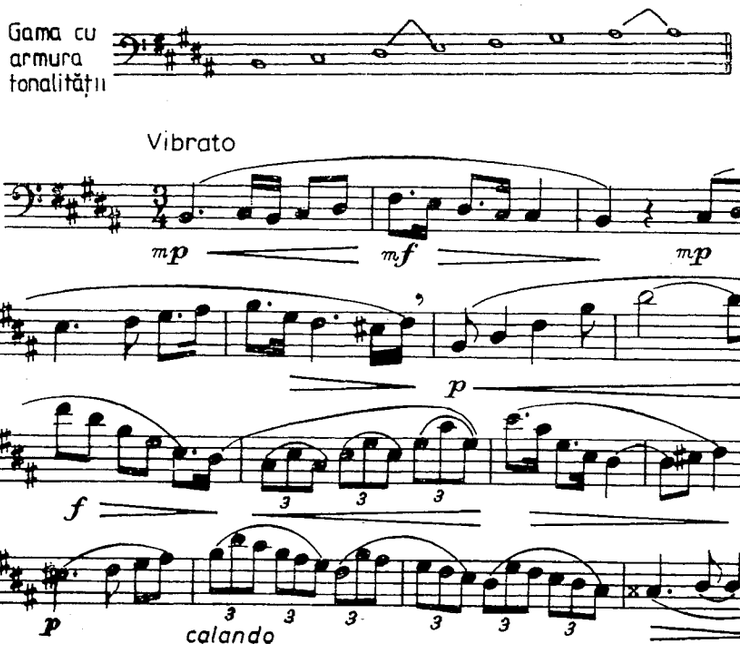
91

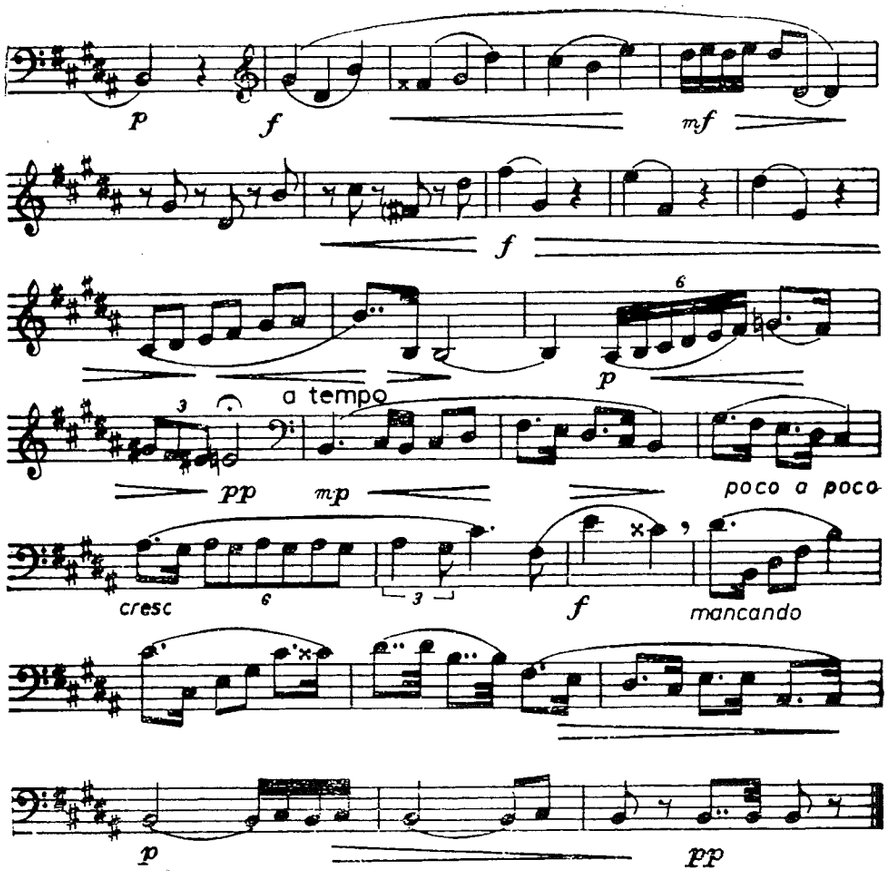


[1] La indicația profesorului se poate cere elevilor să execute și celelalte variante ale majorului (armonică și melodică).

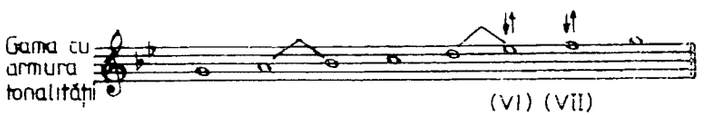


SI MAJOR (H DUR)

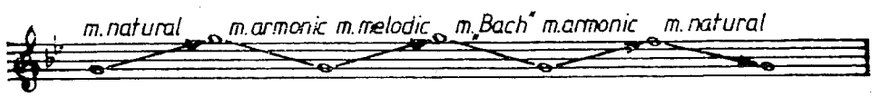




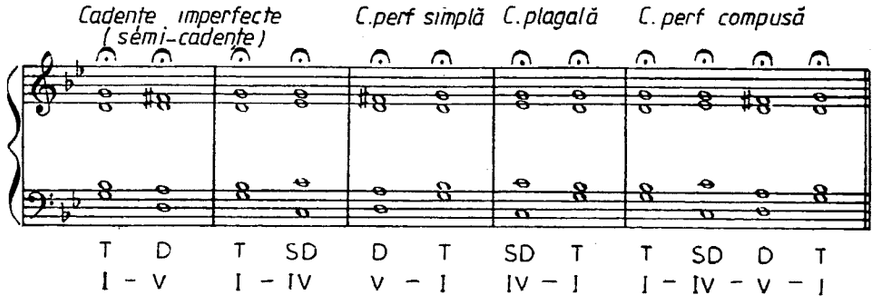
SOL MINOR (G MOLL)



Acordajul general al tonalității

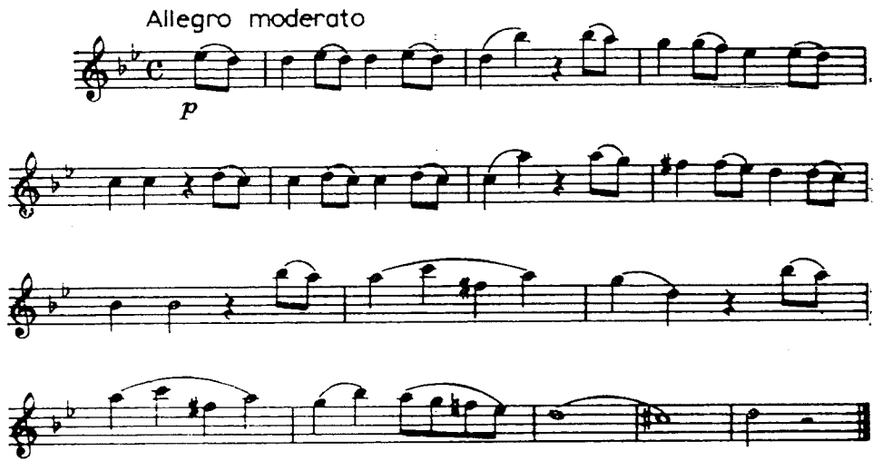


Cadențele armonice principale ale tonalității



Temă extrasă din literatura muzicală universală în tonalitatea g moll :

W. A. Mozart (1756—1791)
Simfonia K.V. 550 în *sol minor* (1788)
p. I, tema I

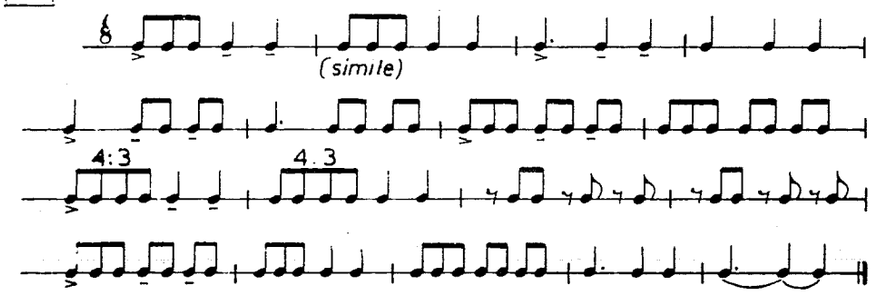


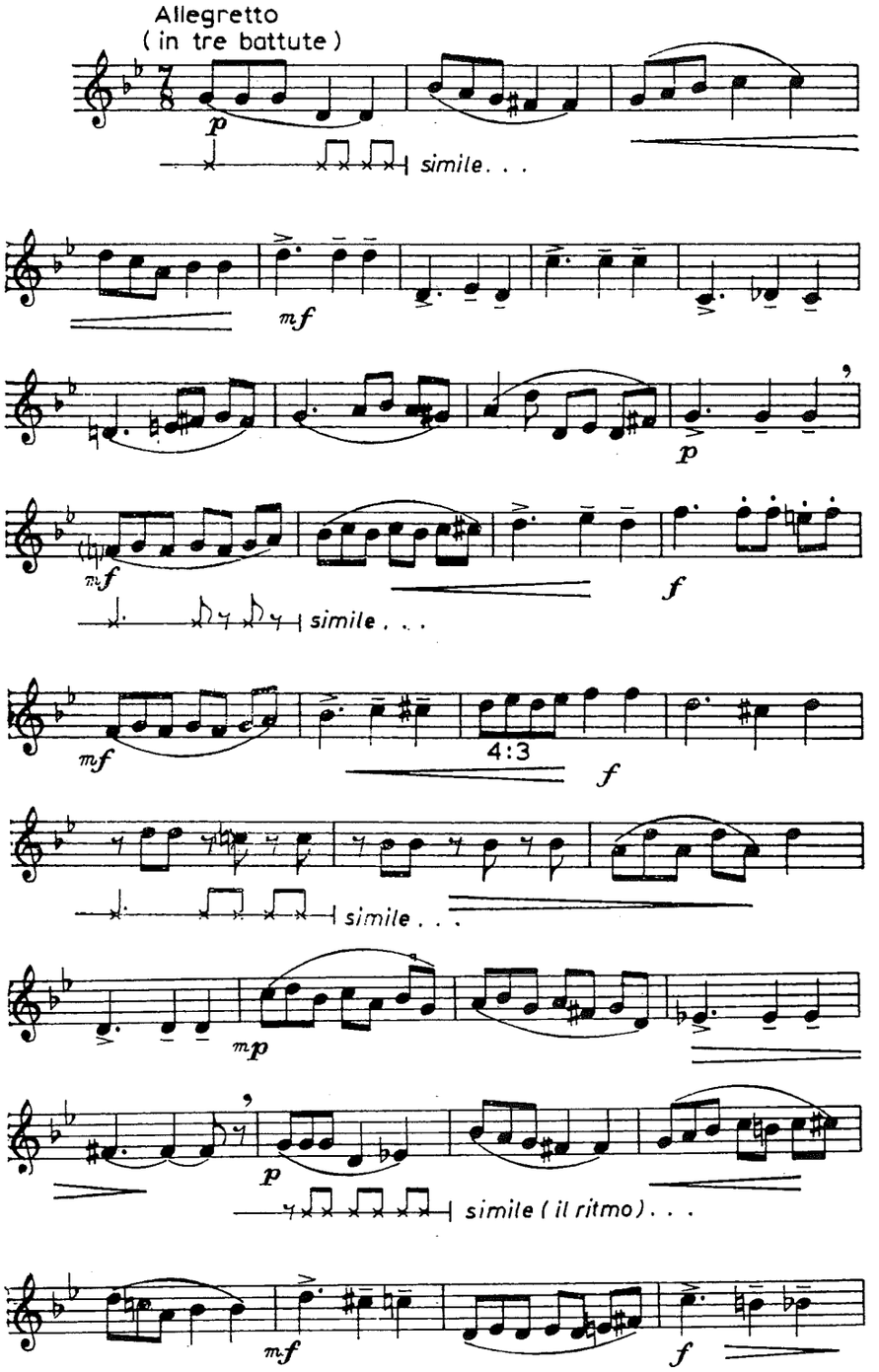
Solfegiu

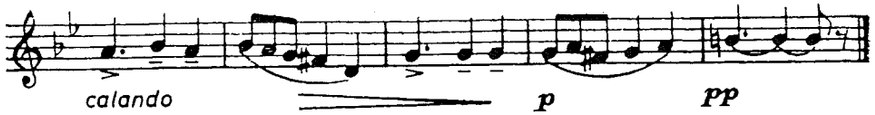
Ritmica eterogenă (extrase)

93

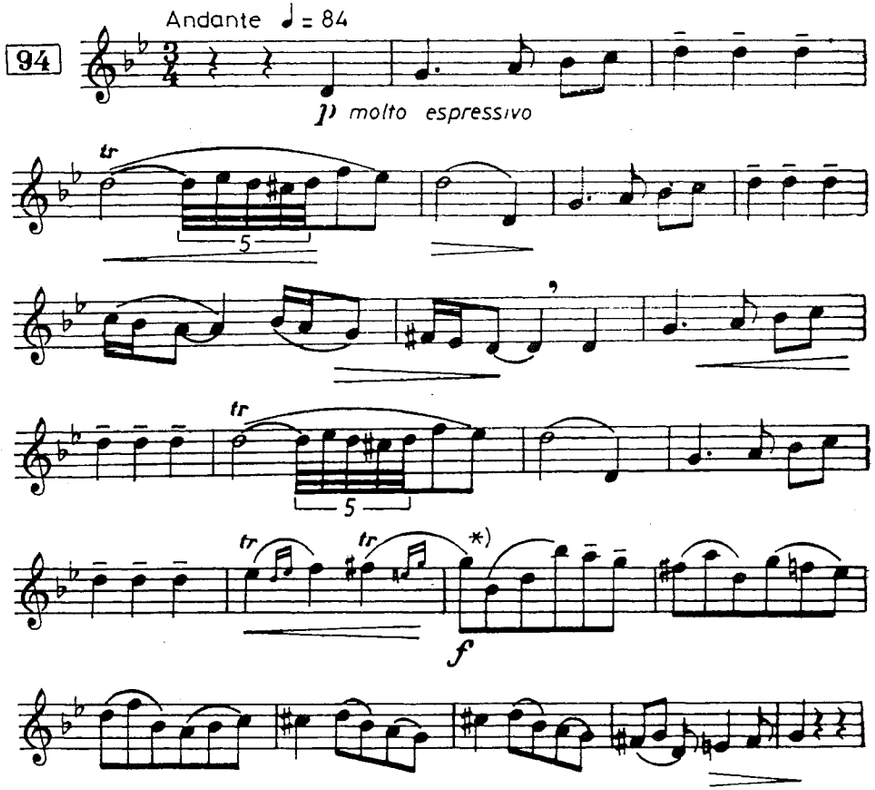
Măsura $\frac{7}{8}$ (3+2+2)



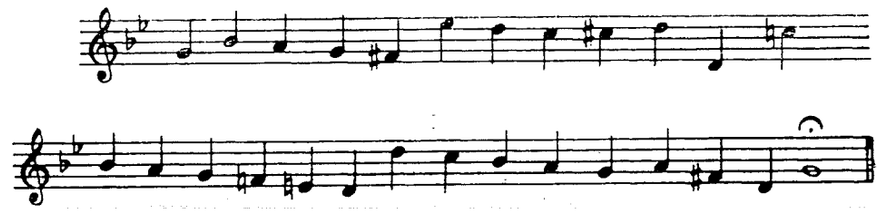




P. I. Ceaicovski (1840—1893)
Concertul pentru vioară în Re major
op. 35 Partea a II-a *Canzonetta*



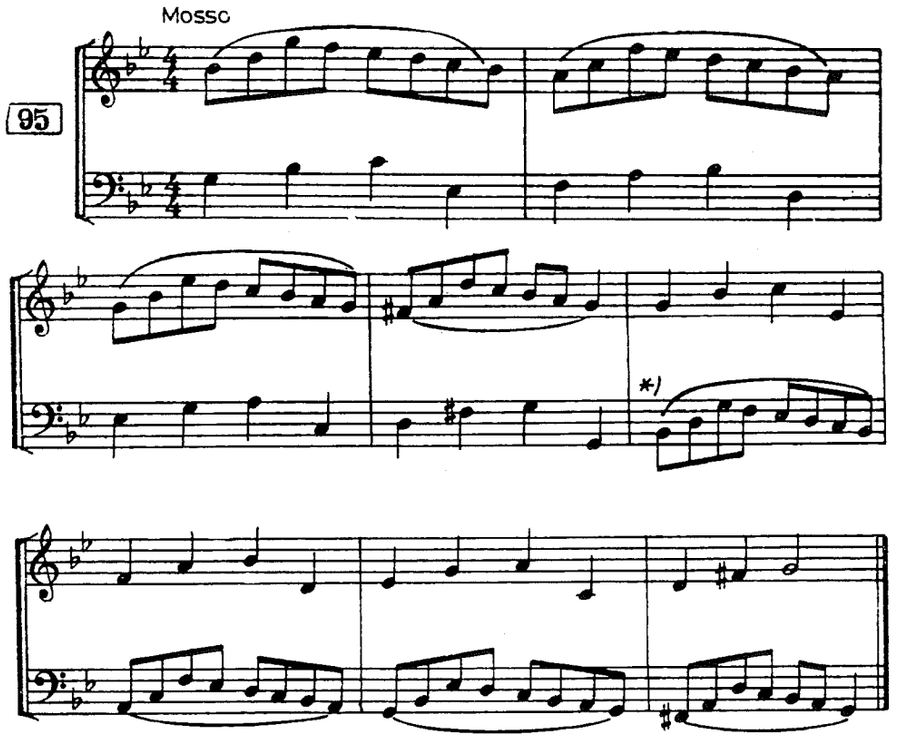
Tema cu variațiuni pentru tonalitatea sol minor :



Programul temei : la alegerea elevului și la indicația profesorului.

Solfegiu polifonic
(la două voci)

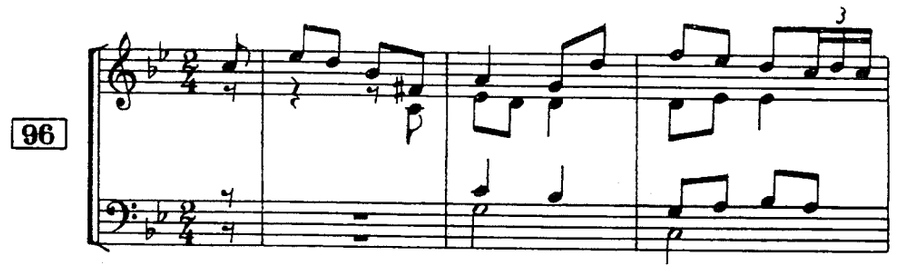
G. F. Haendel (1685—1759)
Suita pentru pian nr. 7

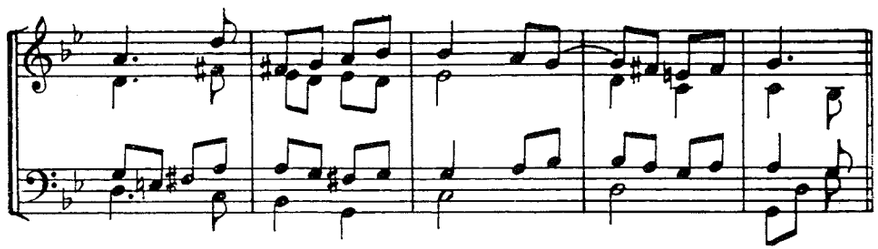


*) *Vocea a II-a poate fi cîntată la octava superioară de către băieți*

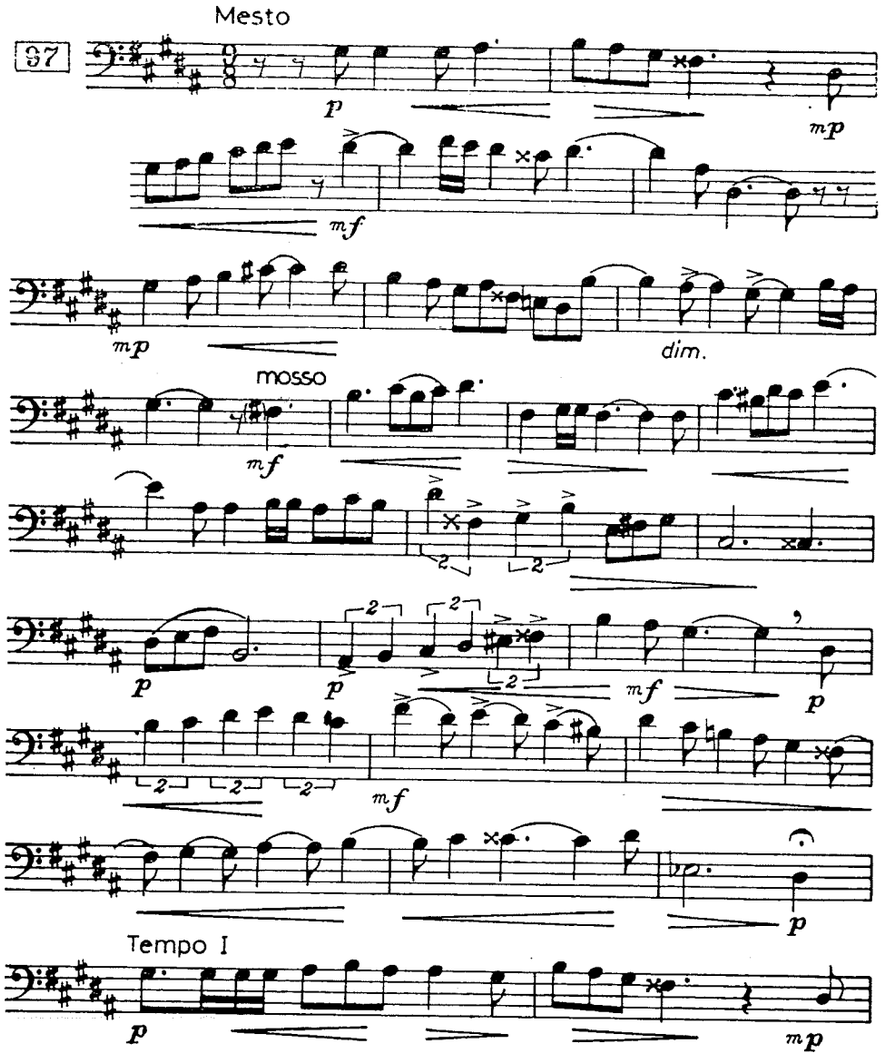
Solfegiu armonic
(la patru voci)

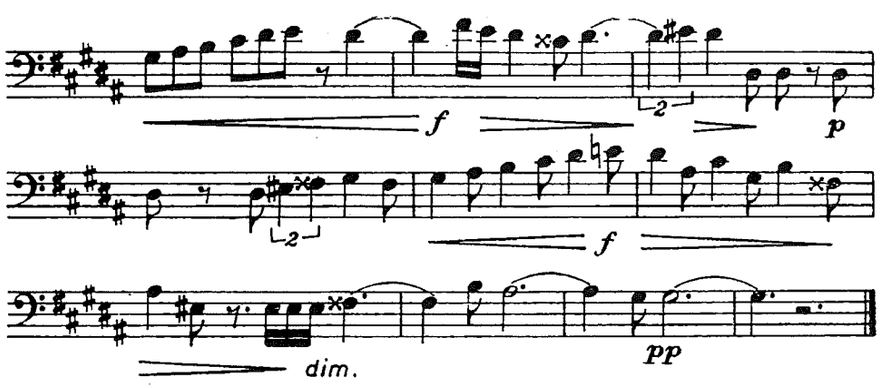
Al. Pașcanu
Studiu





SOL DIEZ (GIS MOLL)

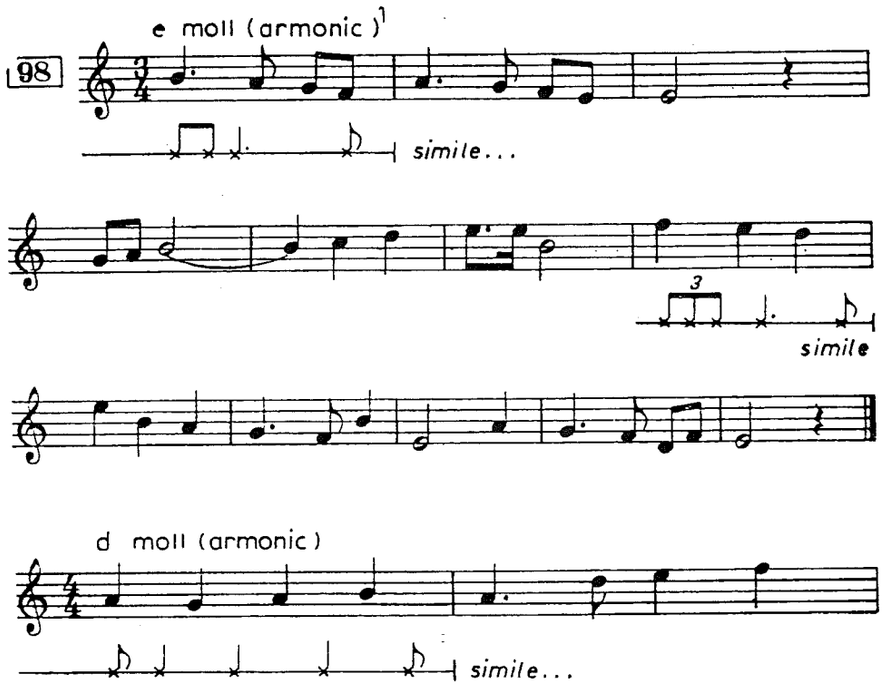




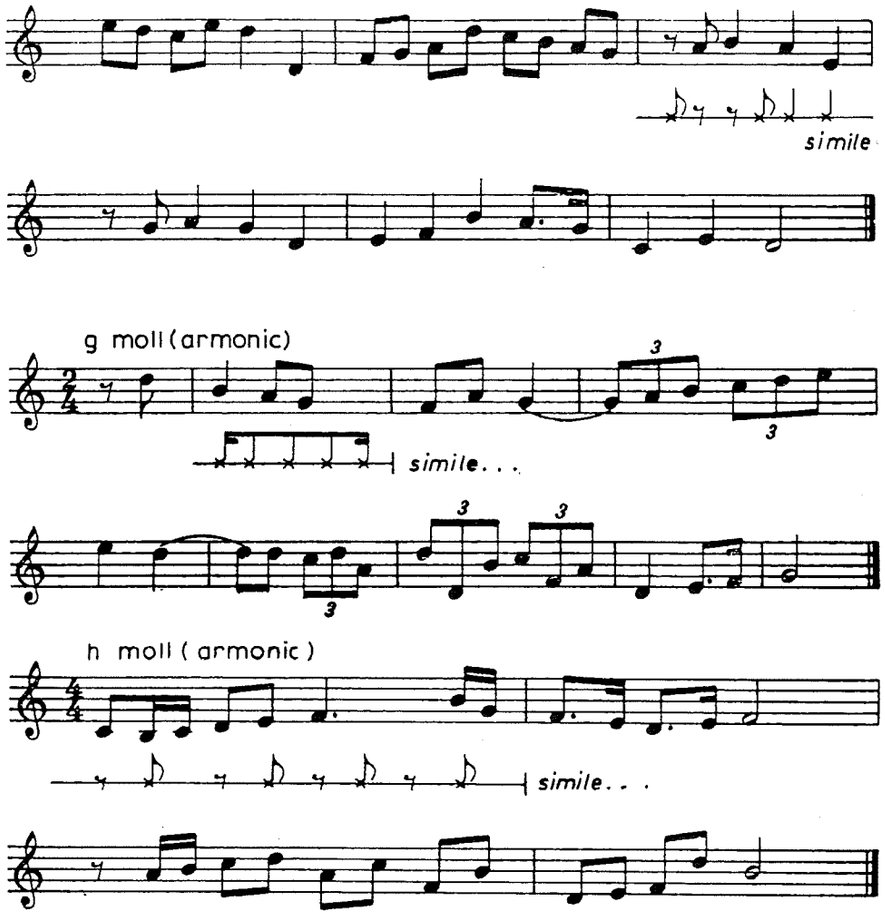
Recapitularea tonalităților minore e, d, g, h.

Mutații melodice de la modal la tonal

Solfegiile care urmează sînt scrise fără armură (modal). Se vor cînta mai întîi în original, apoi și în tonalitățile indicate la începutul fiecărui solfegiu.

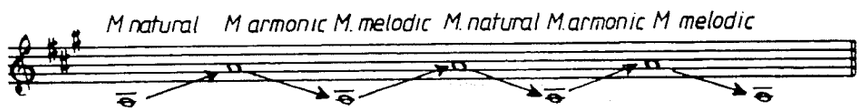


[1] La indicația profesorului se poate cere elevilor să execute și celelalte variante ale minorului (naturală, melodică și varianta „Bach").

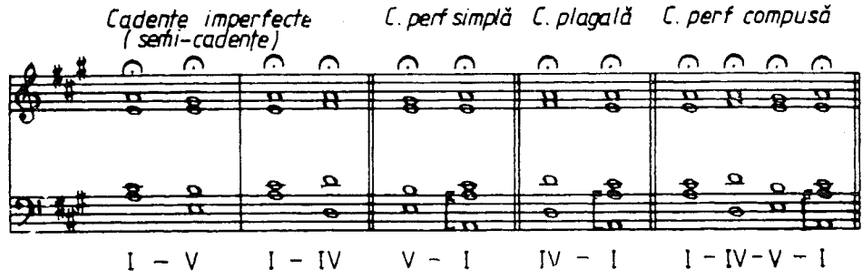


LA MAJOR (A DUR)

Acordajul general al tonalității

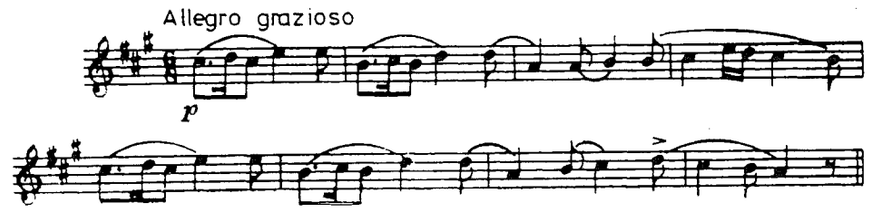


Cadențele armonice principale ale tonalității

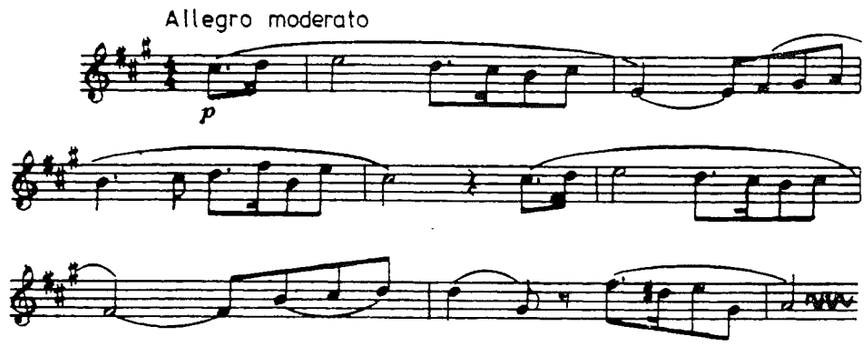


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea A dur

W. A. Mozart (1756—1791)
Sonata pentru pian K.V. 331
p. I, tema, (1778)



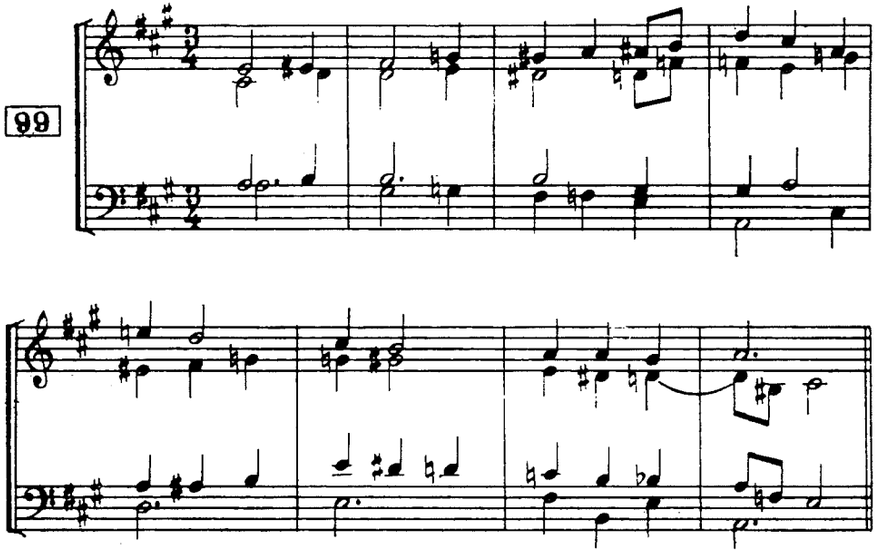
Fr. Schubert (1797—1828
Sonata pentru pian op. 120
p. I, tema I (1819)



Solfegiu armonic la 4 voci
(substanță cromatică)

Al. Pașcanu
Studiu

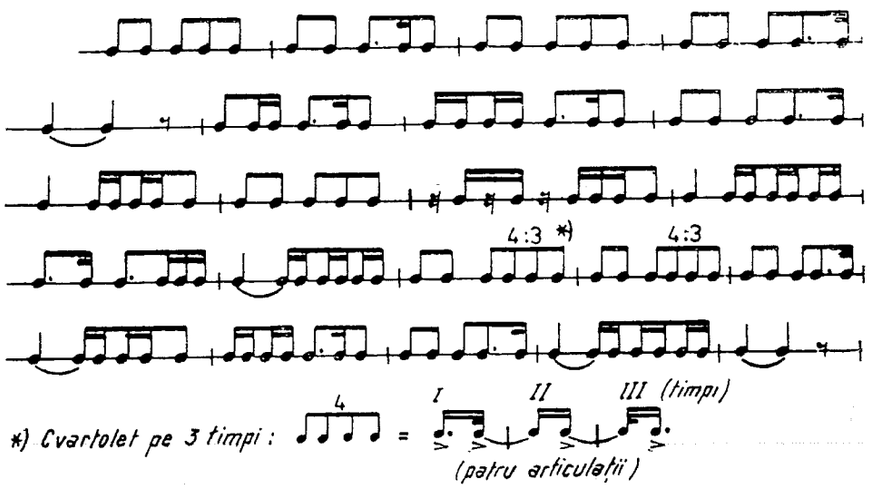
99



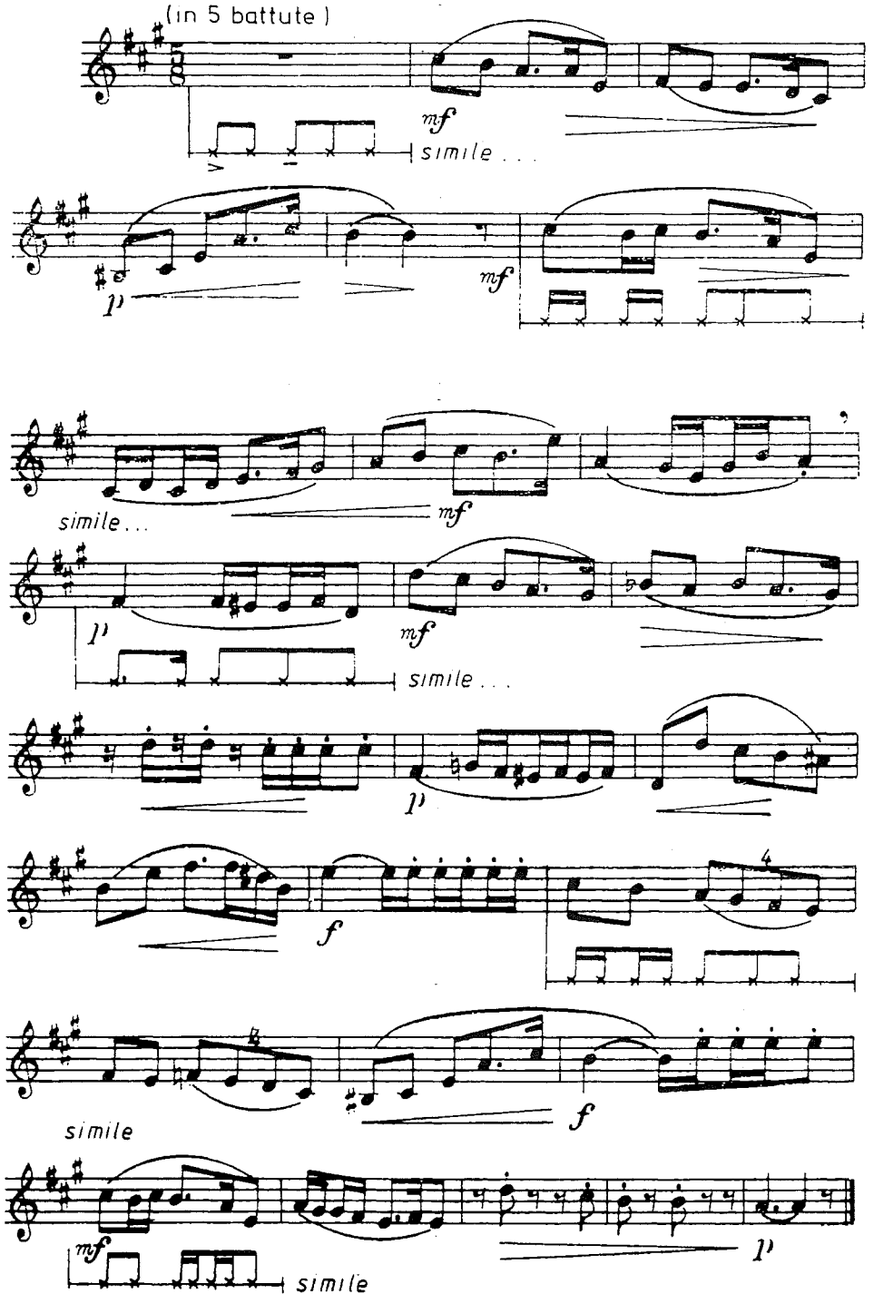
Solfegiu

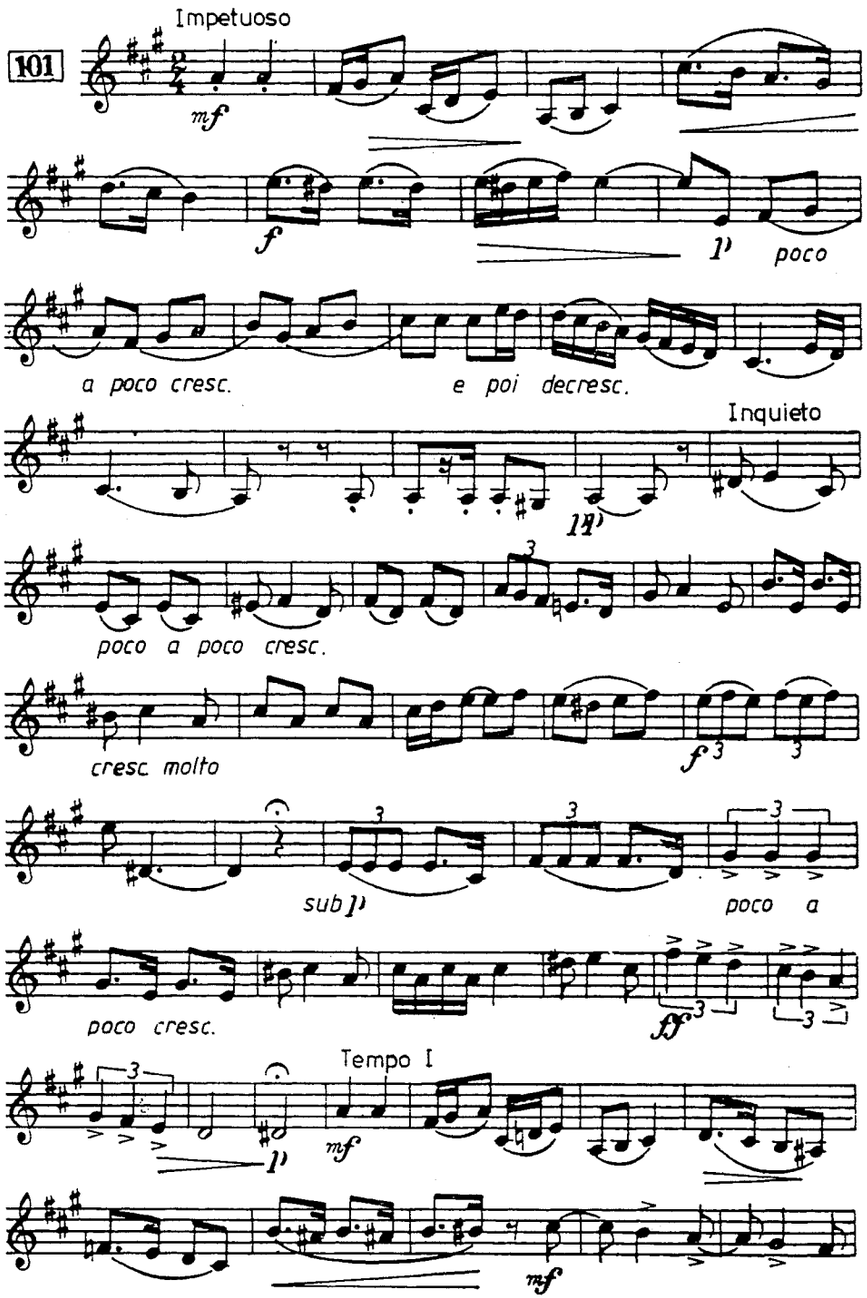
100

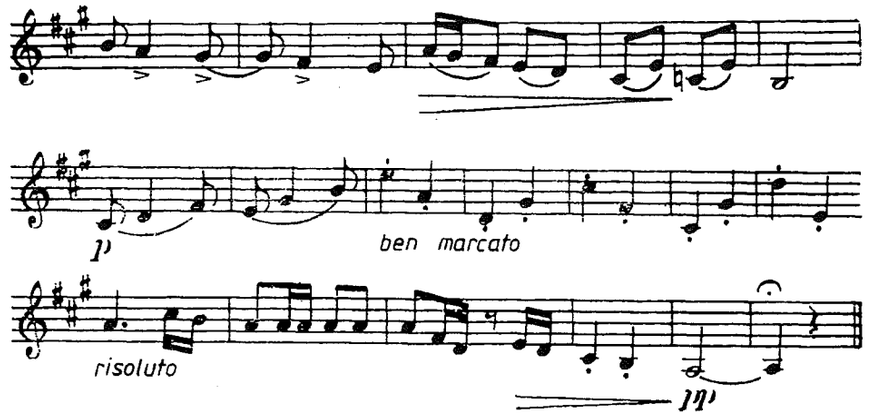
Ritmica eterogenă (extrase)
Măsura $\frac{5}{8}$ (2+3)



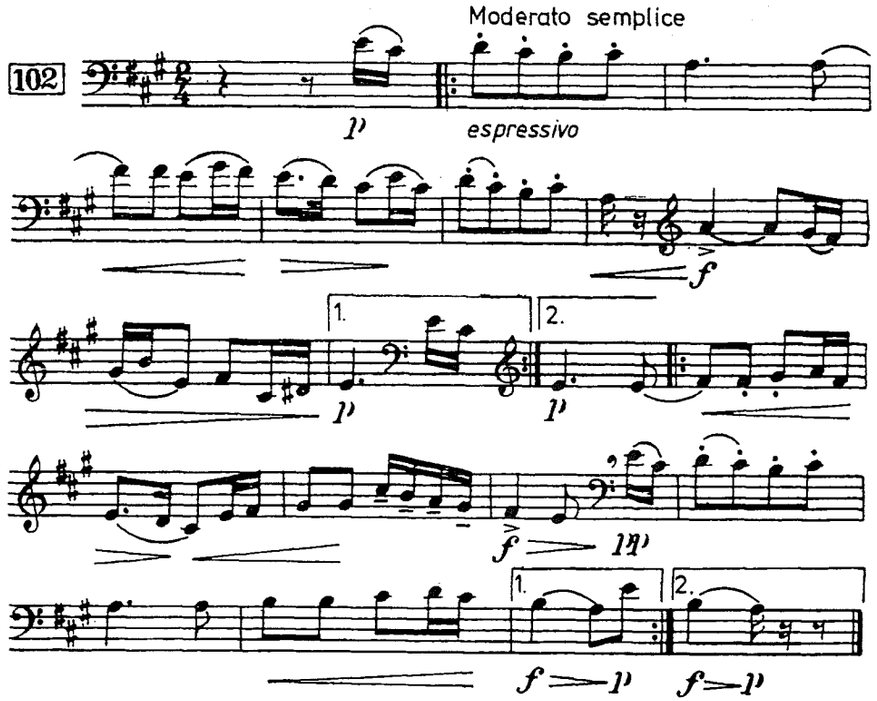
Andante
(in 5 battute)



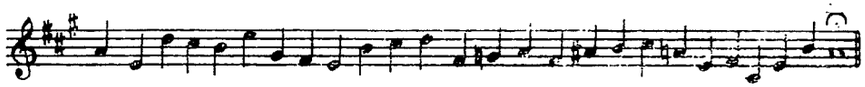




P. I. Ceaicovski (1840—1893)
Variaţii pe o temă rococo pentru violoncel şi orchestră
op. 33 (1877)



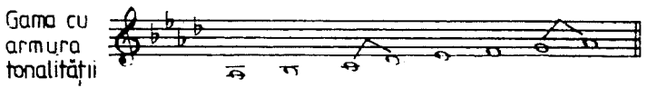
Temă cu variațiuni pentru tonalitatea La major



Programul temei :

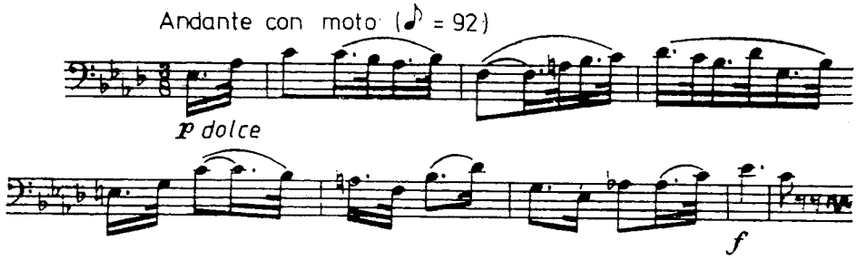
— majorul armonic
— modulația în „si minor"
— ritmuri în contratimpi ; cvintolet pe 2 timpi
— măsurile $\frac{2}{8}\ \frac{3}{8}\ \frac{4}{8}\ \frac{5}{8}\ \frac{6}{8}$
— note (sunete) enarmonice
— sincope în ritmurile eterogene (măsurile $\frac{5}{8}$ și $\frac{7}{8}$)

LA BEMOL MAJOR (AS DUR)

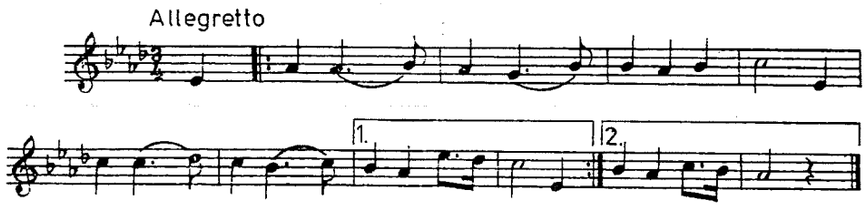


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea As dur

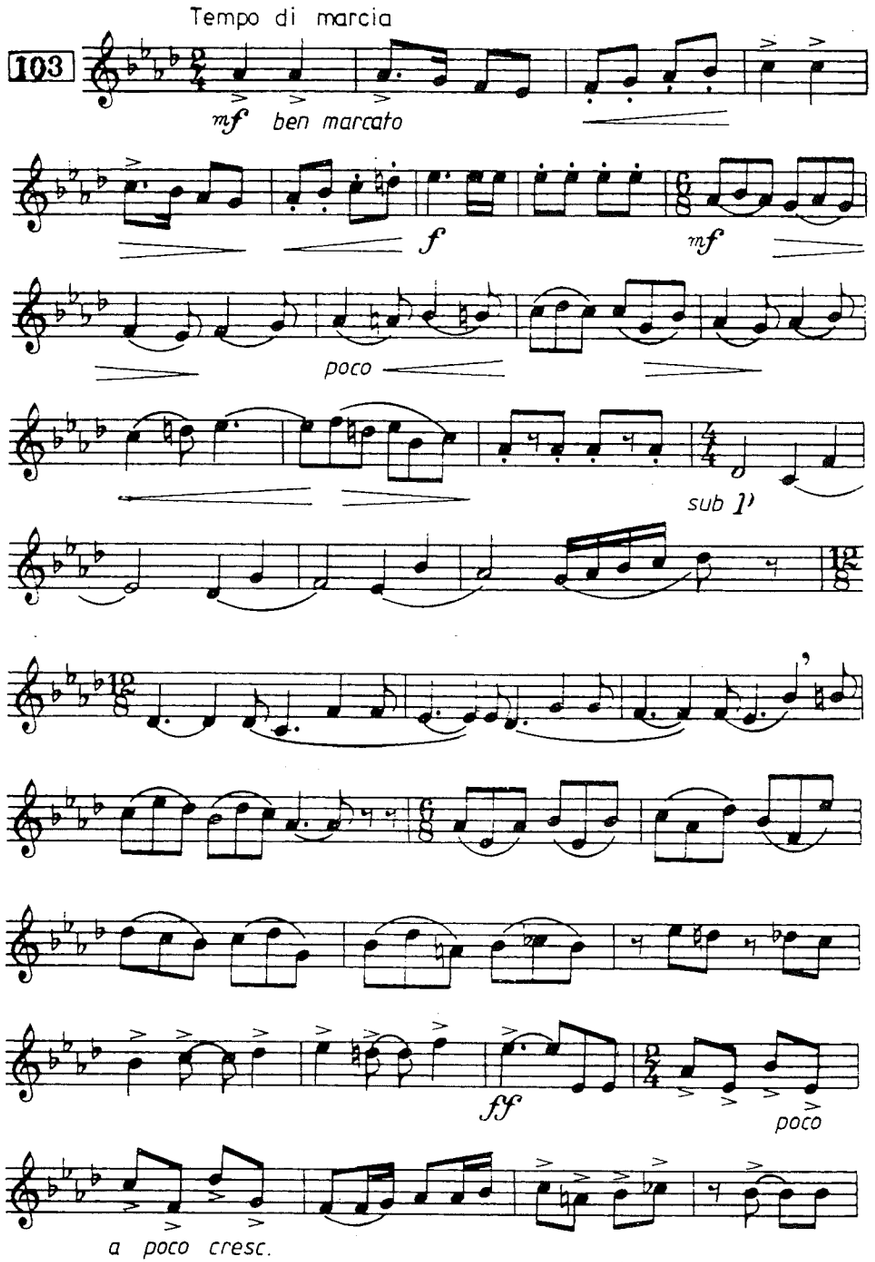
L. van Beethoven (1770—1827)
Simfonia a V-a op. 67 (1808)
p. II, tema

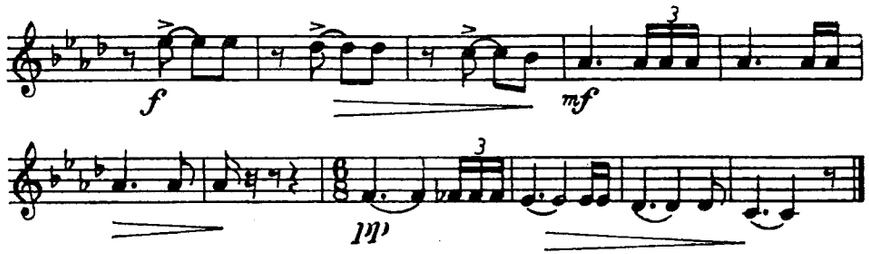


Fr. Schubert, (1797—1828)
Impromptus în *La bemol* pentru pian solo



Ritm alternativ : binar cu ternar
măsurile $\frac{2}{4}\ \frac{6}{8}\ \frac{4}{4}\ \frac{12}{8}$

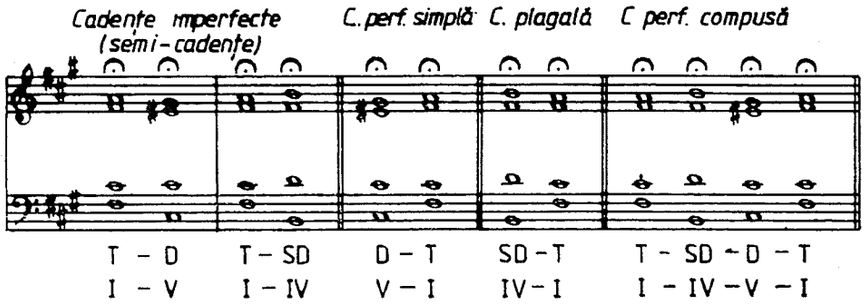




FA DIEZ MINOR

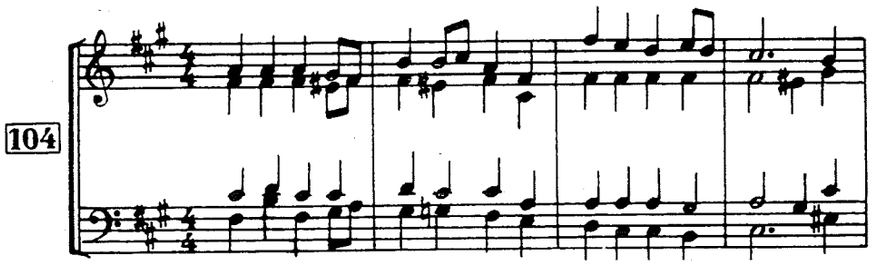
Acordajul general al tonalității

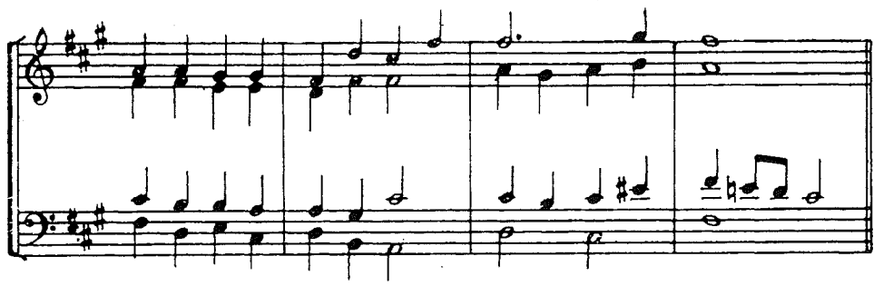
Cadențele armonice principale ale tonalității



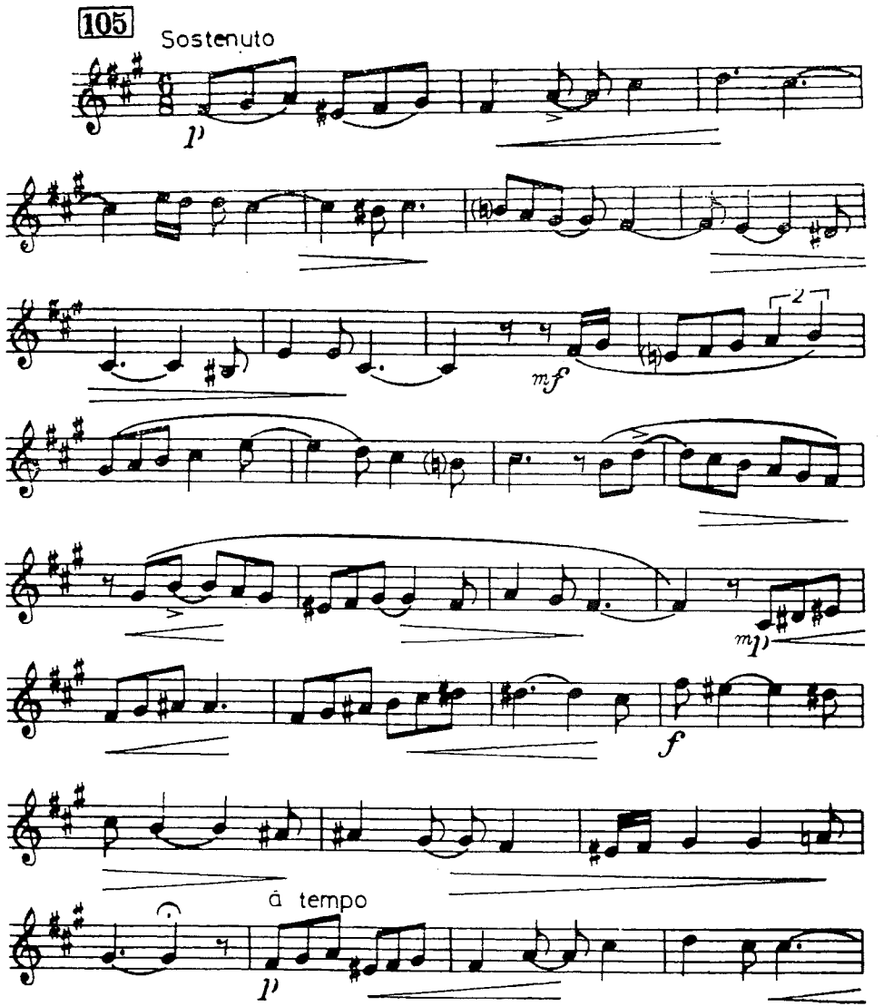
Solfegiu armonic
(la patru voci)

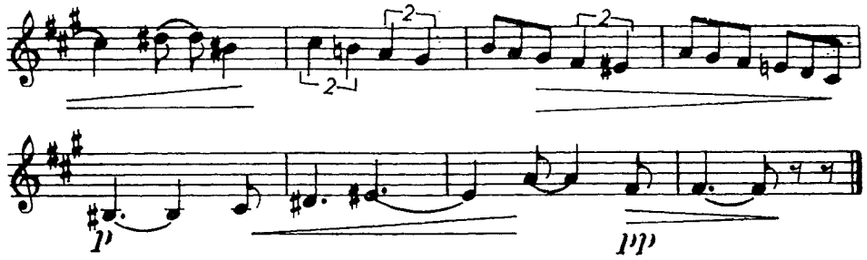
B. Alecseev
Studiu





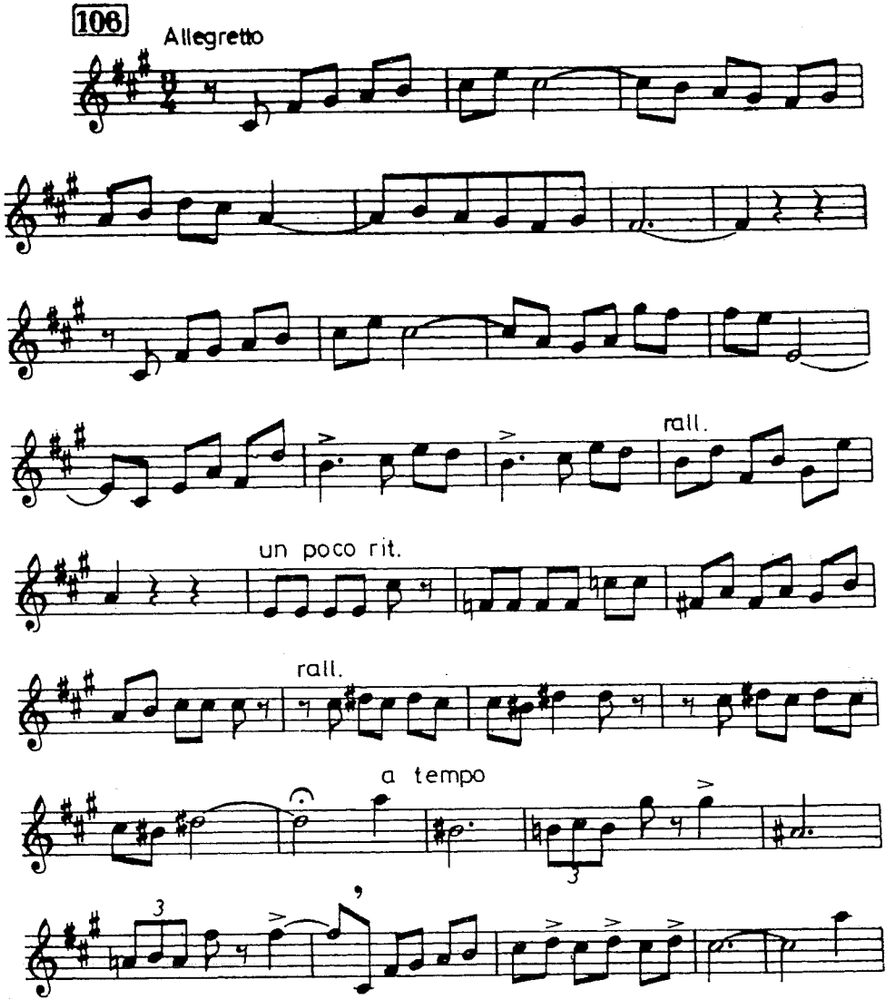
Solfegiu

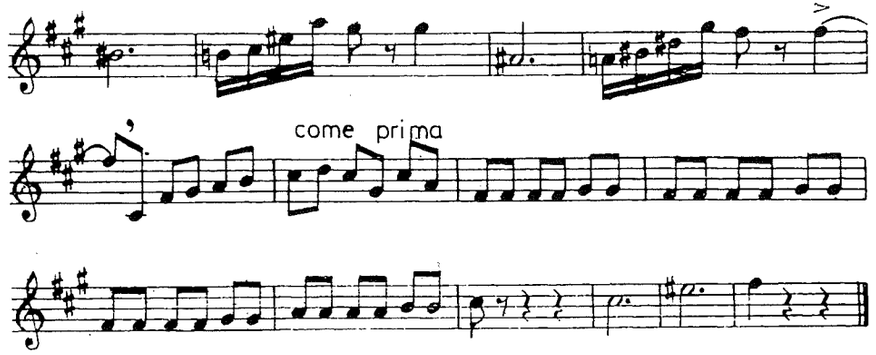




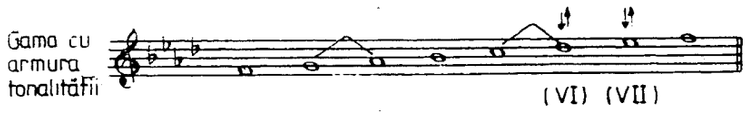
Leo Delibes (1836—1891)
Cîntec spaniol

106 Allegretto



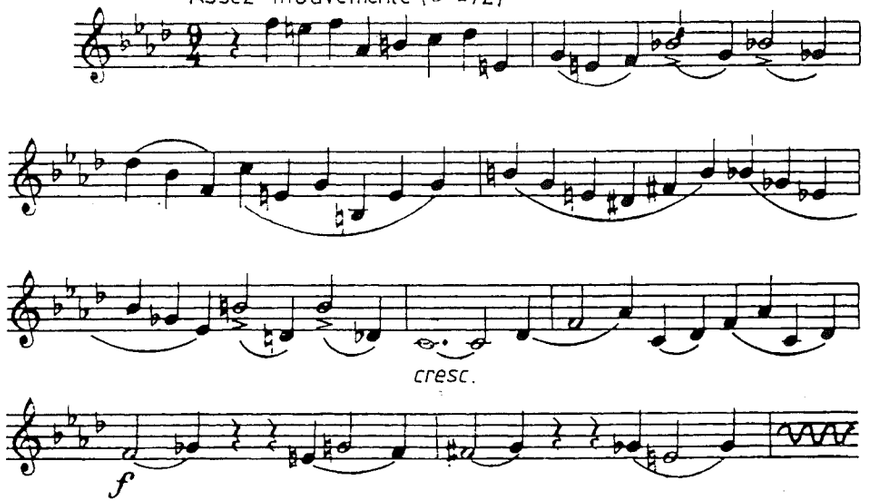


FA MINOR (E MOLL)



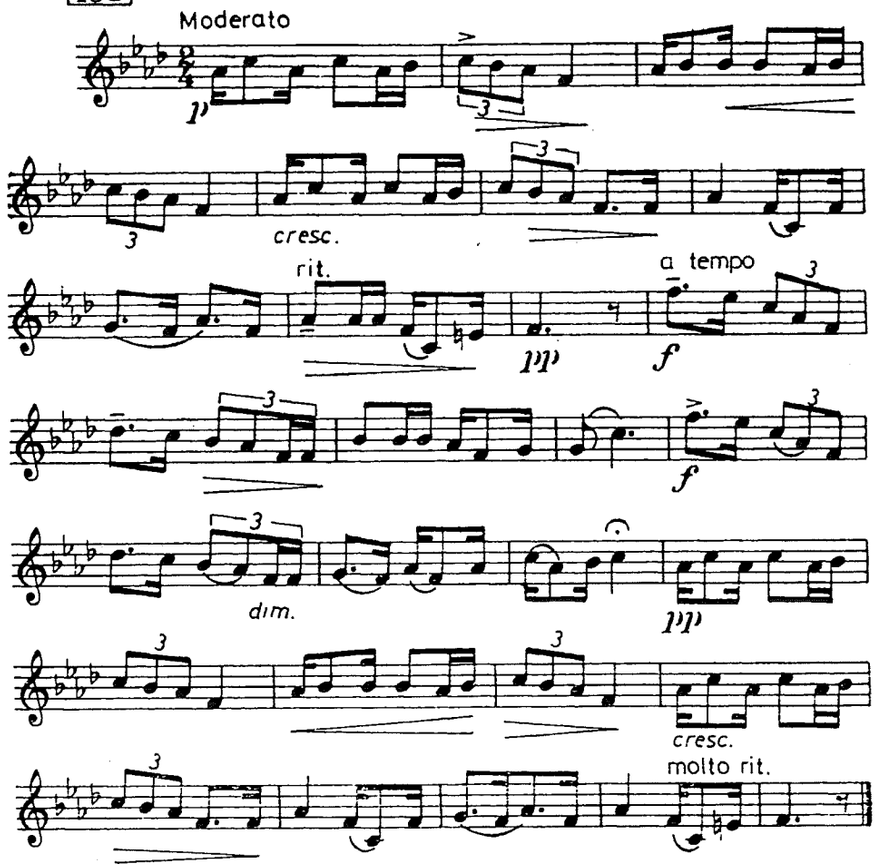
George Enescu (1881—1955)
Sonata pentru vioară și pian
nr. 2, op. 6 (1899)

107 Assez mouvementé (♩.=72)



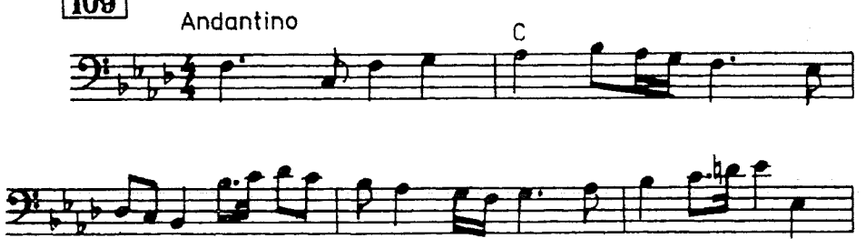
Cîntec de negri (S.U.A.)

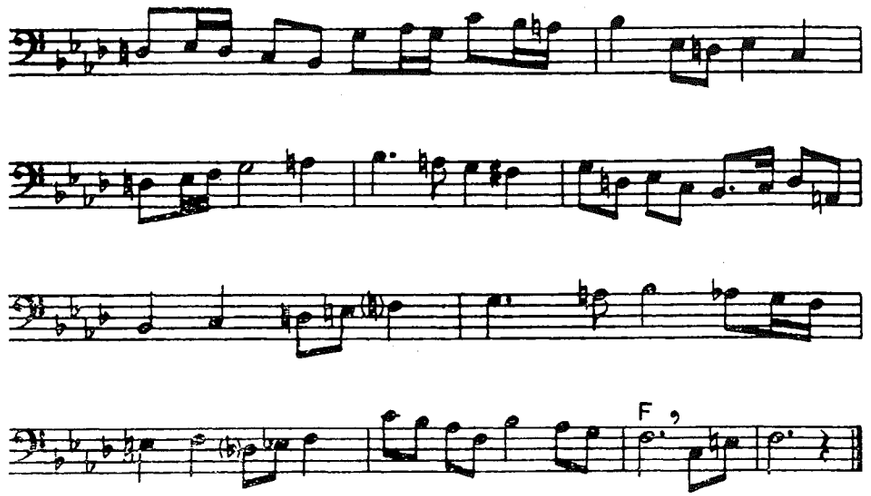
108



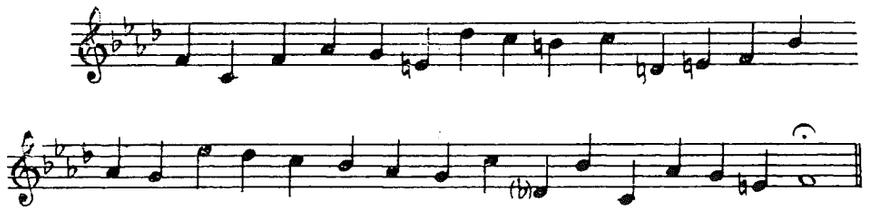
Dragoș Alexandrescu
Canon la două voci

109





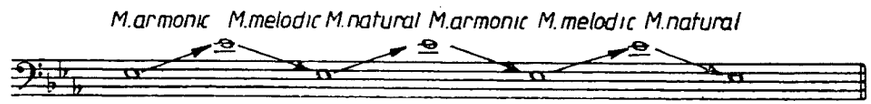
Tema cu variațiuni pentru tonalitatea fa minor

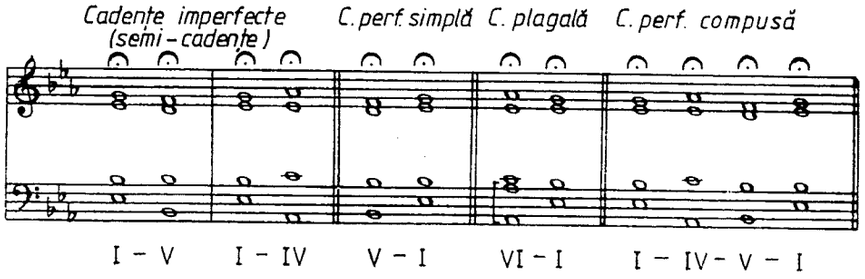


Programul temei : la alegerea elevului și la indicația profesorului.

MI BEMOL MAJOR (ES DUR)

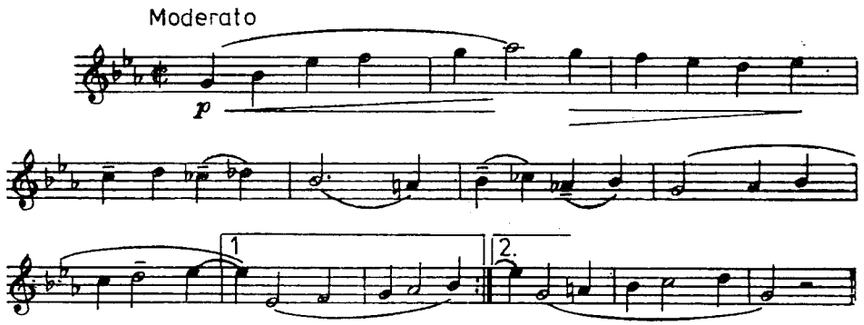
Acordajul general al tonalității



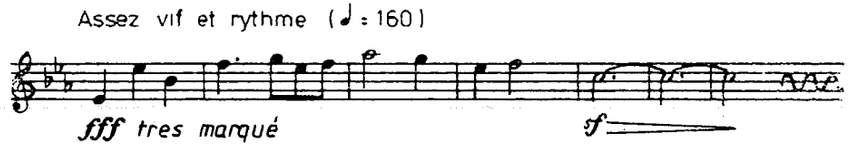


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea Es dur :

Serghei Rachmaninov (1873—1943)
Concertul pentru pian și orchestră
nr. 2, op. 18, p. I, tema II (1901)

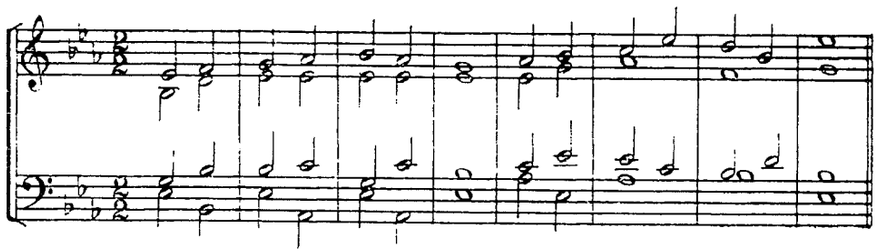


George Enescu (1881—1955)
Simfonia în Mi bemol, op. 13



Al. Pașcanu
Studiu

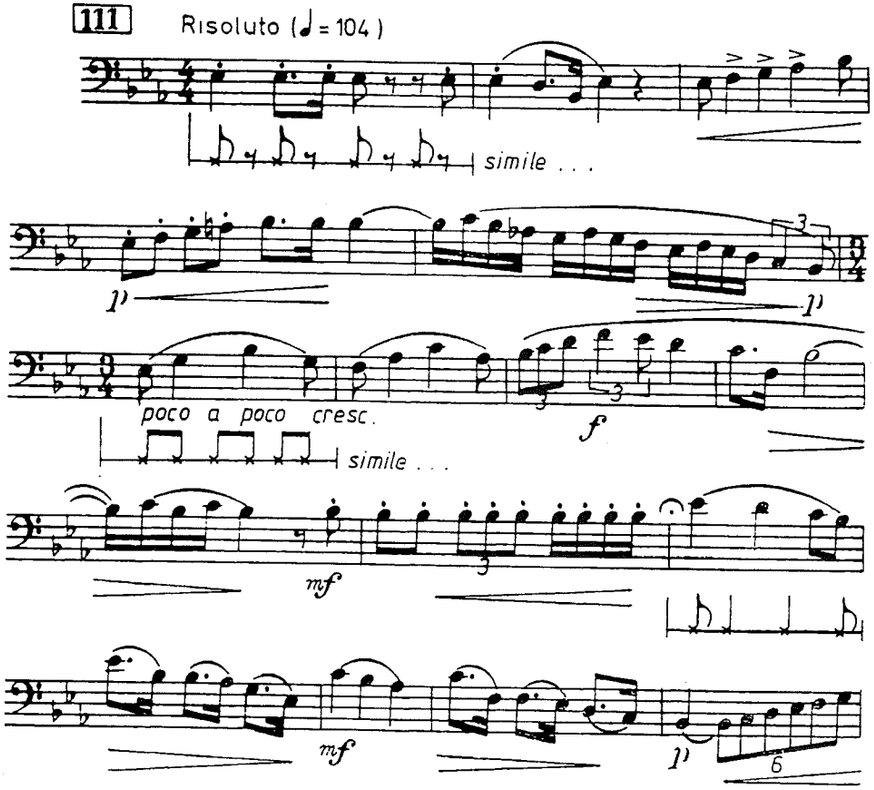
110

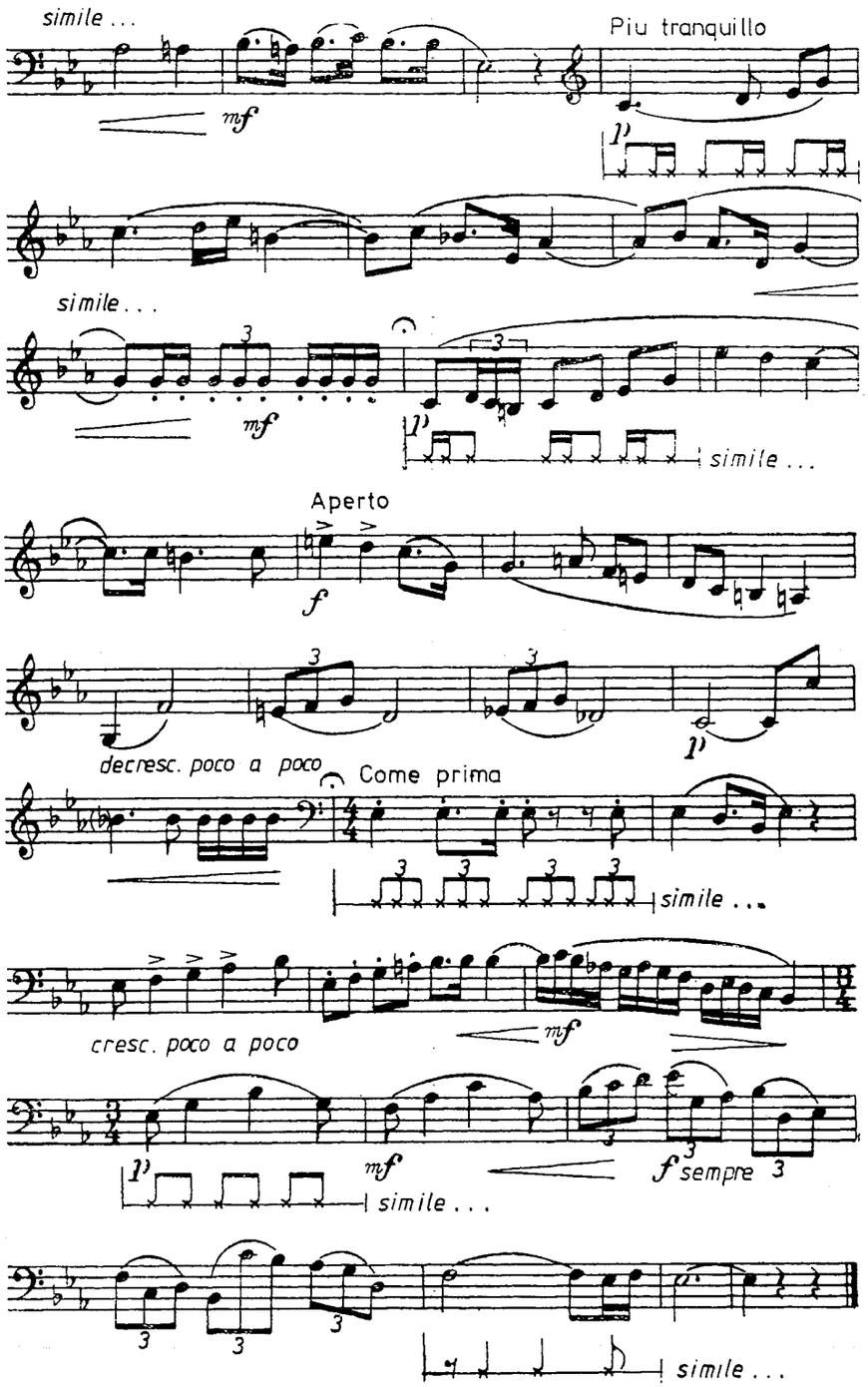


Solfegiu

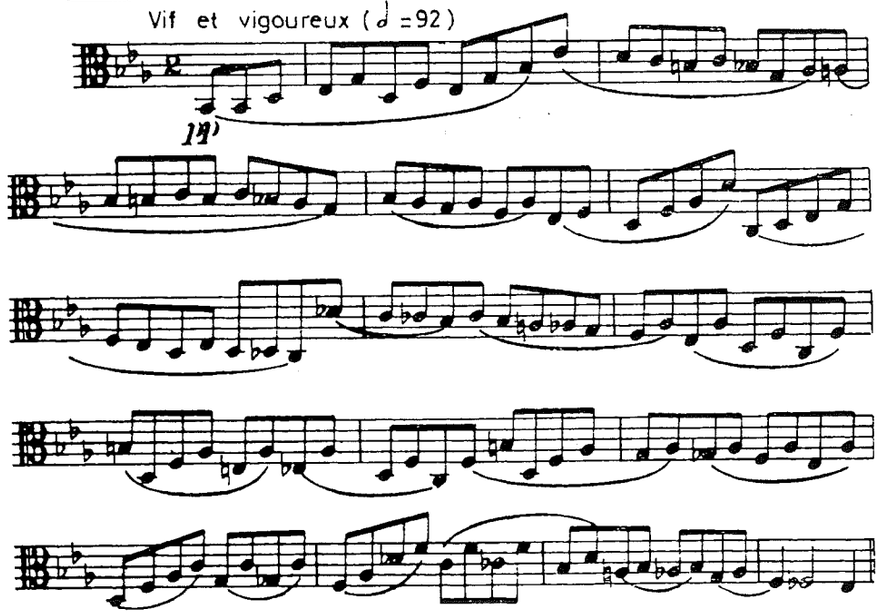
cu acompaniament ritmic pe formule obstinate

111 Risoluto (♩ = 104)

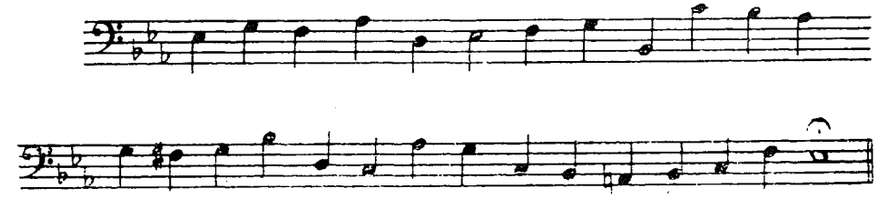




112



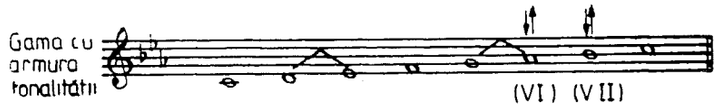
Tema cu variațiuni pentru tonalitatea Mi bemol major



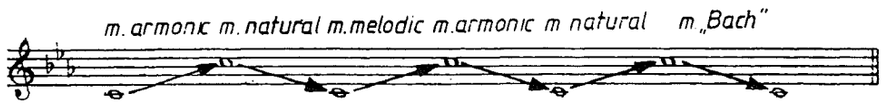
Programul temei :

— modulația la „sol minor"
— ritm binar, ternar și eterogen
— formule ritmice de excepție : „triolet "și „cvintolet" pe doi timpi ; „duolet" și „cvartolet" pe un timp
— măsurile $\frac{2}{2}\ \frac{2}{4}\ \frac{6}{8}\ \frac{12}{8}\ \frac{5}{8}\ \frac{7}{8}$

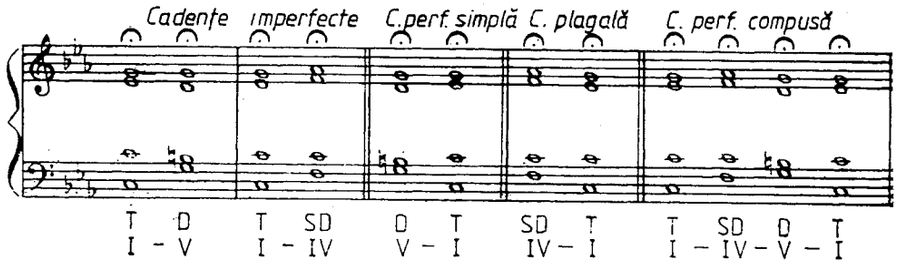
DO MINOR (C MOLL)



Acordajul general al tonalității

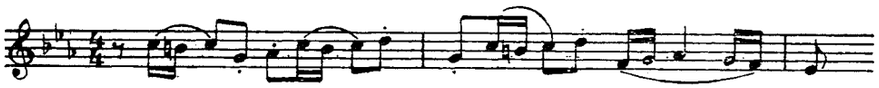


Cadențele armonice principale ale tonalității

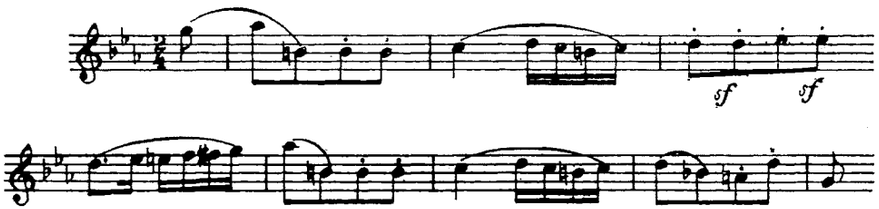


Teme extrase din literatura muzicală universală în tonalitatea c moll

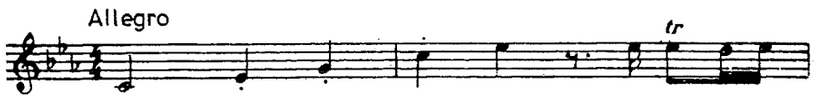
Joh. Seb. Bach (1685—1750)
Das Wohltemperierte Clavier (1722)
Fuga II, tema

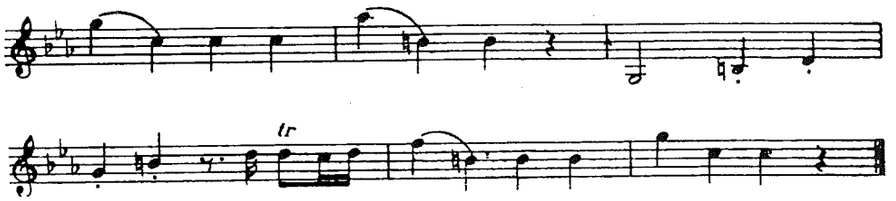


L. van Beethoven (1770—1827)
Concertul pentru pian și orchestră
op. 37 (1803)
Final (III) tema de refren



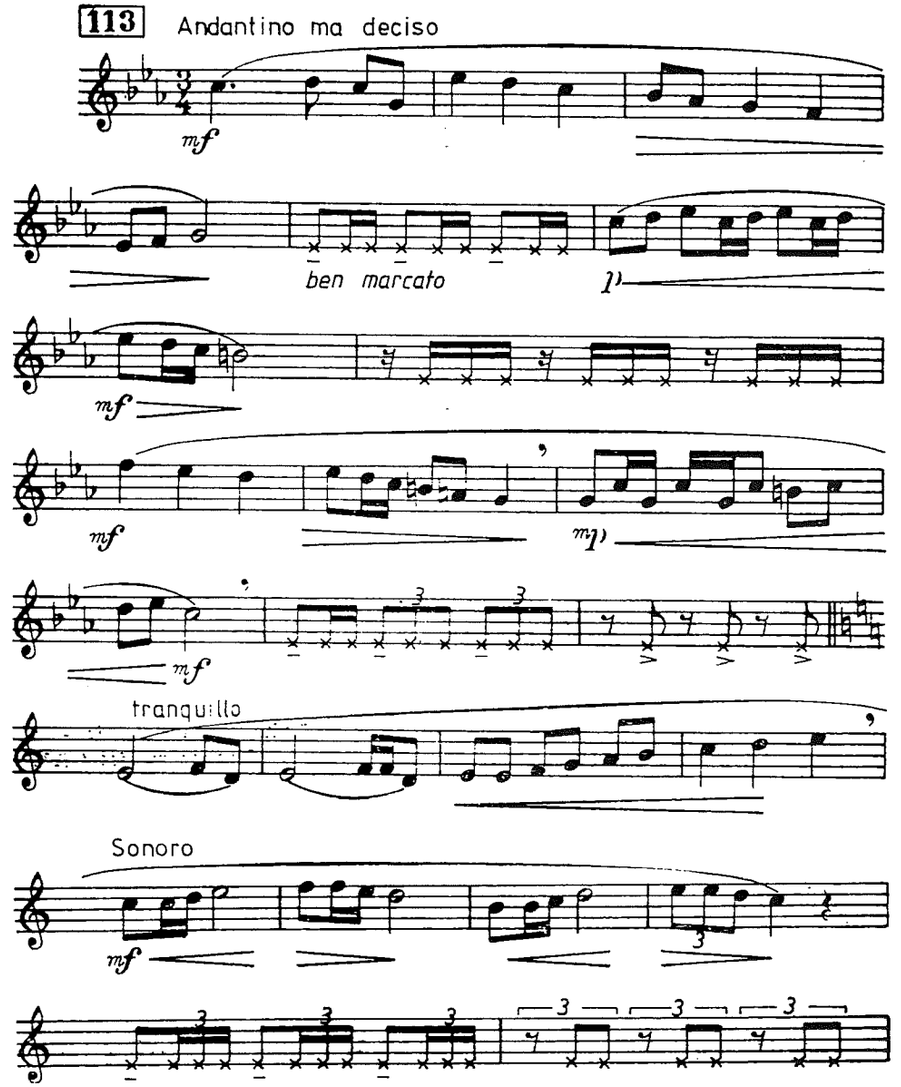
W. A. Mozart (1756—1791)
Sonata pentru pian K.V. 457 (1784)

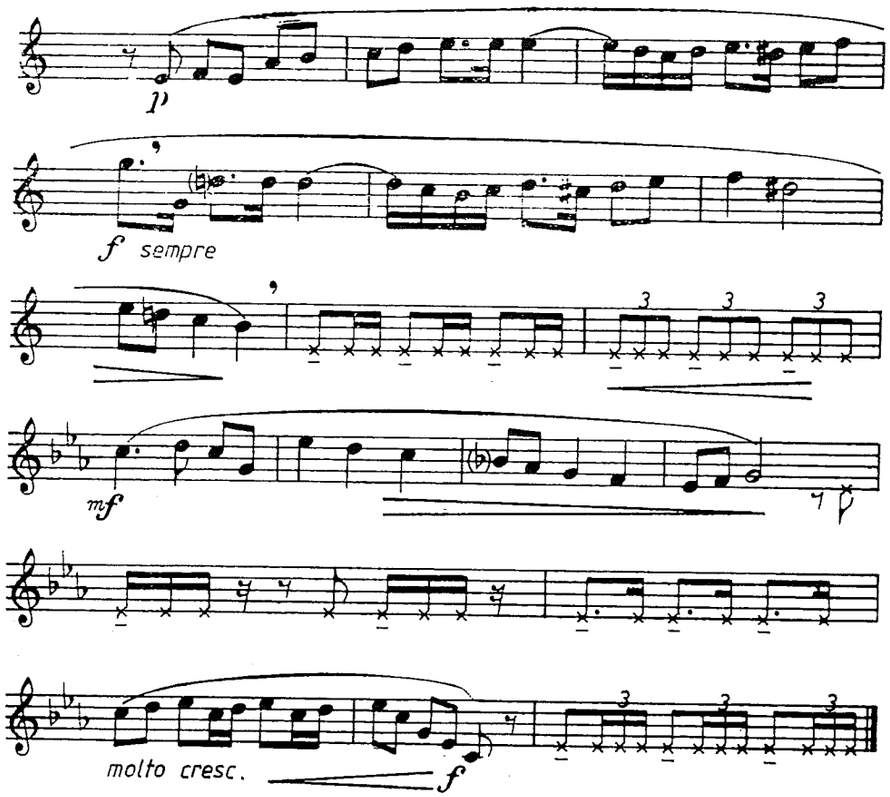




Solfegiu

Coordonare melodie-ritm. Modulația la omonimă.



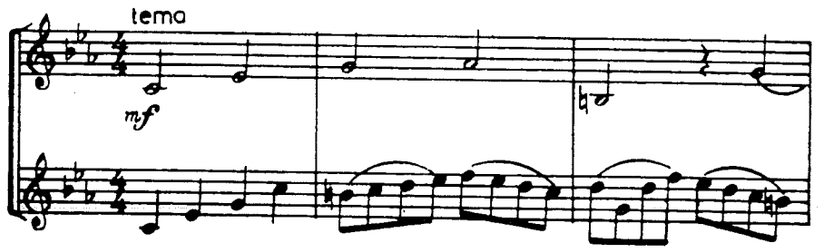


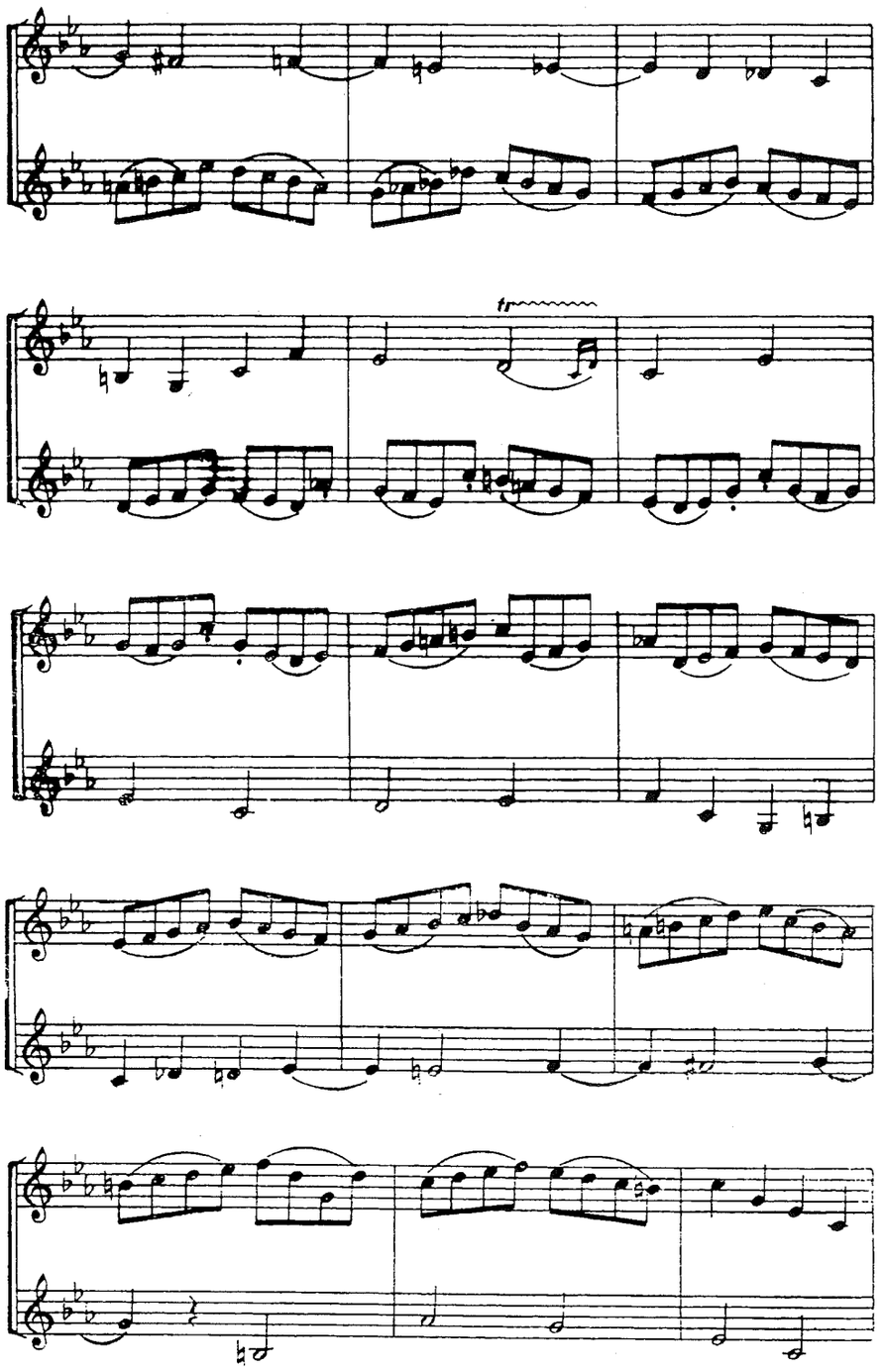
Solfegiu polifonic
(la două voci)

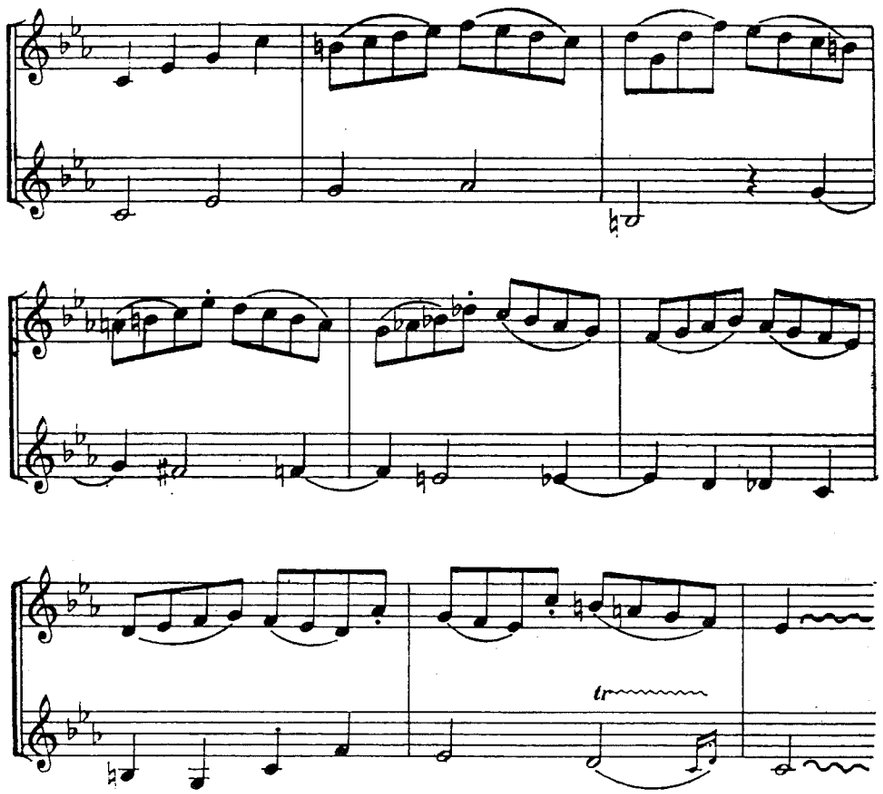
Minorul lui Bach

Joh. S. Bach (1685—1750)
Ofranda muzicală (1747)

114



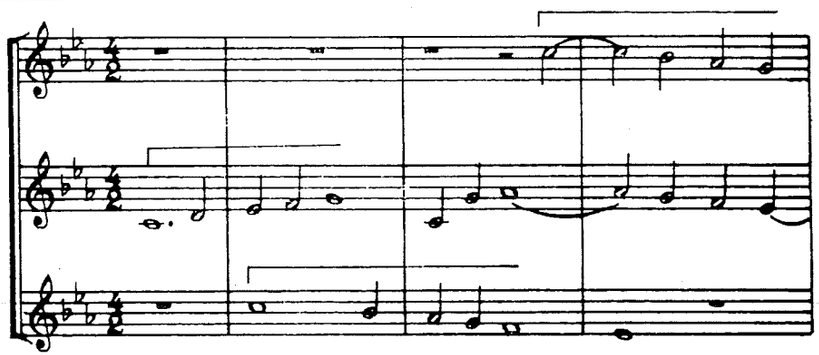


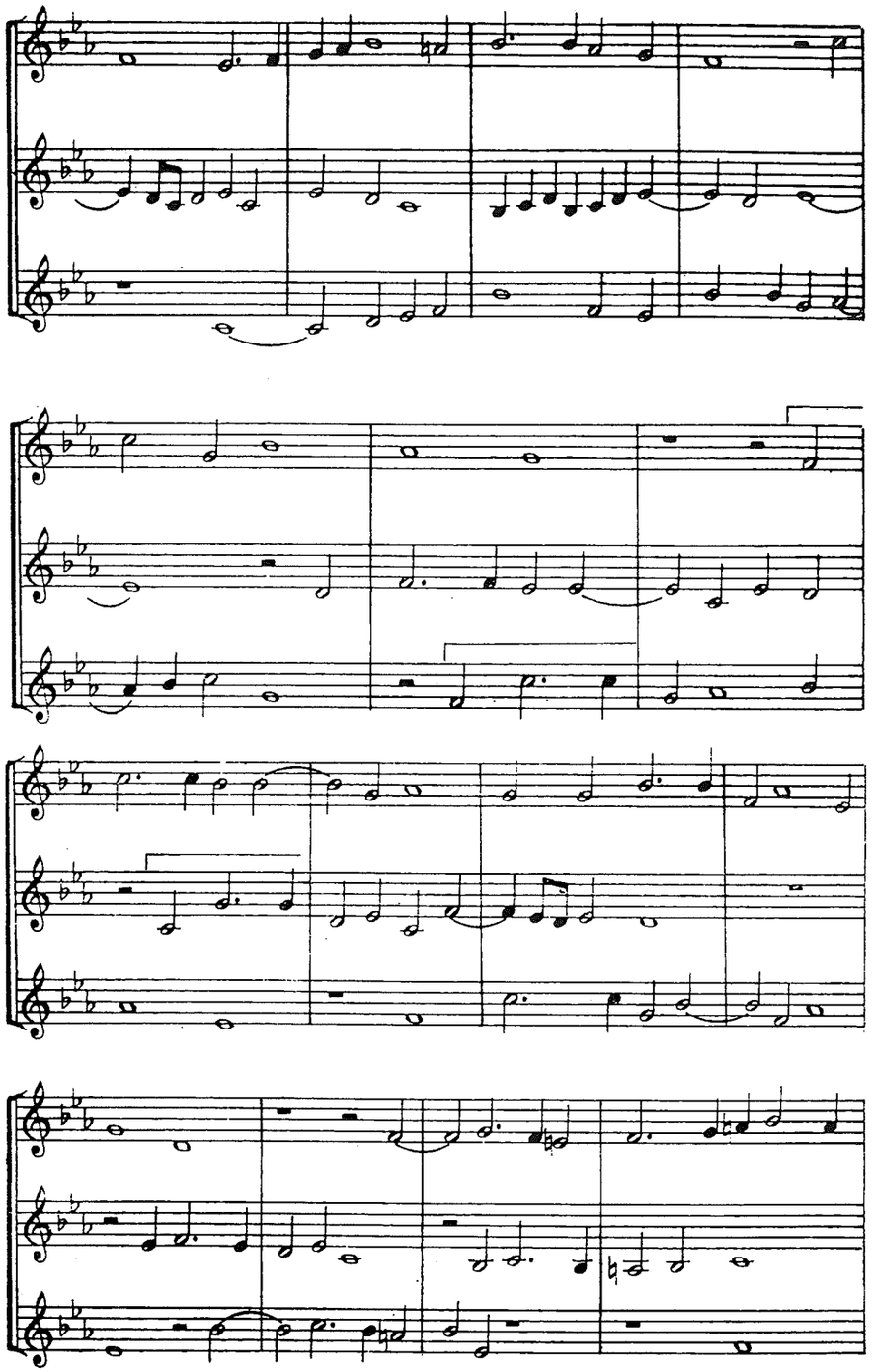


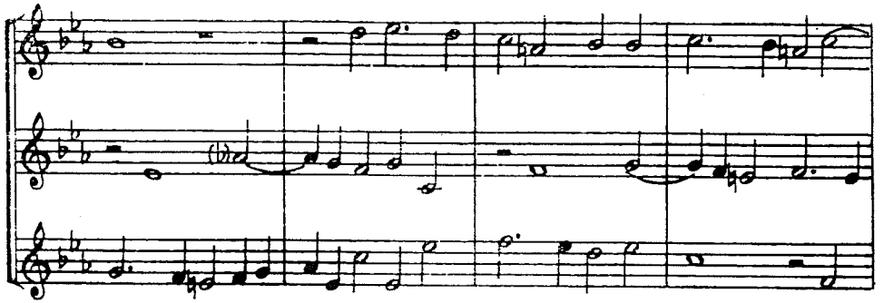
Solfegiu polifonic
(la trei voci)

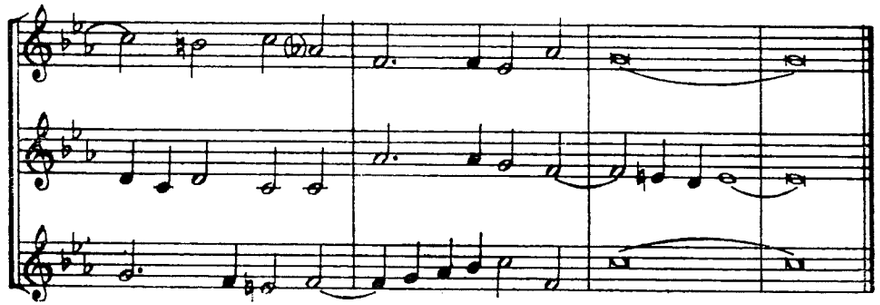
Orlando di Lasso (1532—1594)
Messa

115

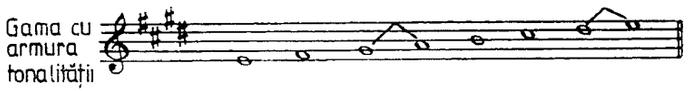






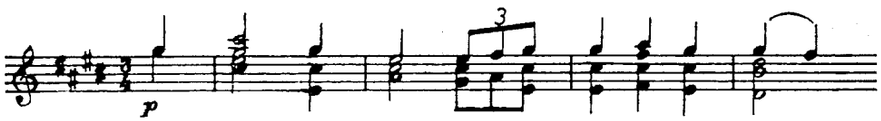


MI MAJOR (E DUR)



Temă extrasă din literatura muzicală universală în tonalitatea E dur :

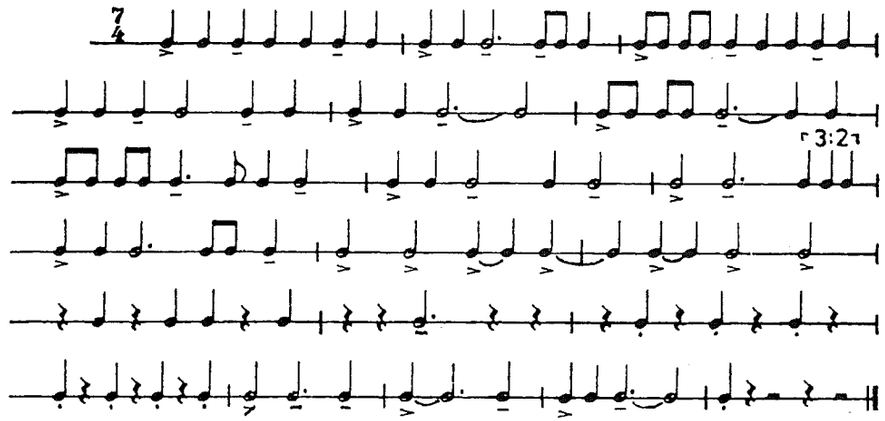
Richard Wagner (1813—1883)
Tannhäuser (1845)

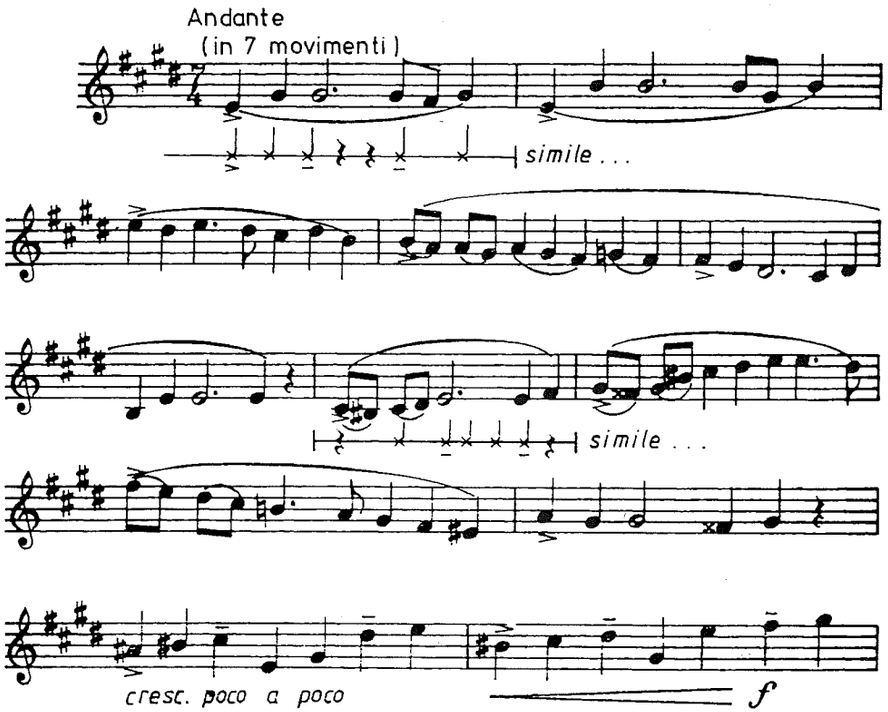


Solfegiu[1]

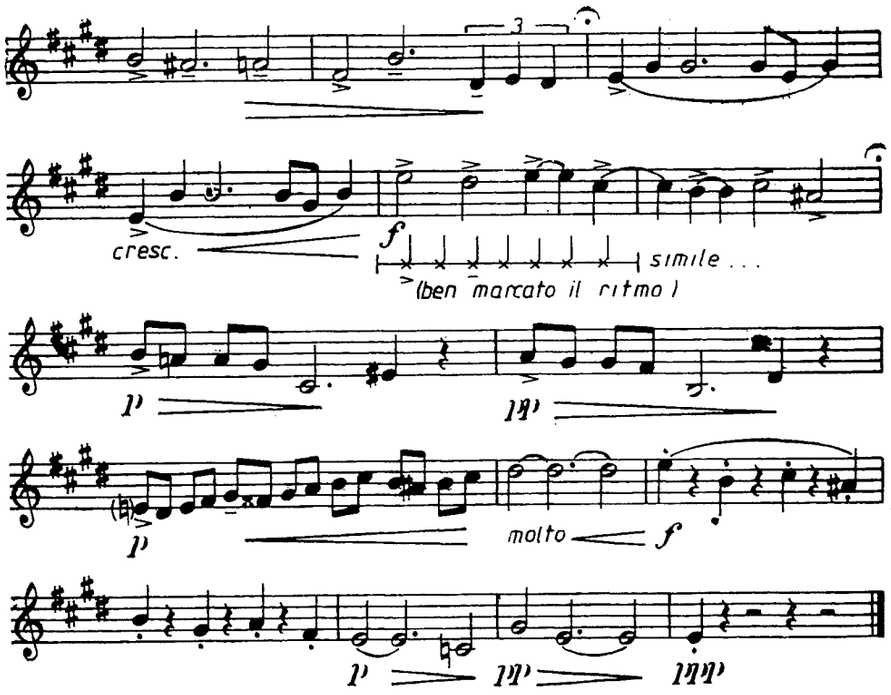
116

Ritmica eterogenă
Măsura $\frac{7}{4}$ (2+3+2)

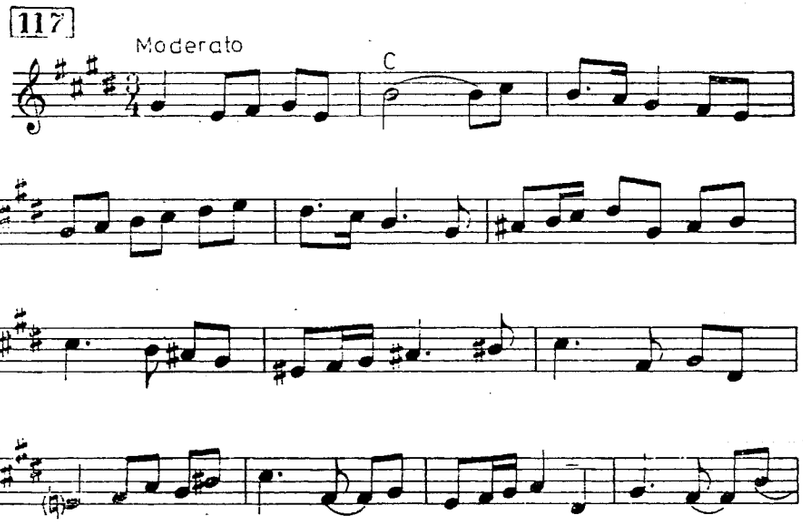


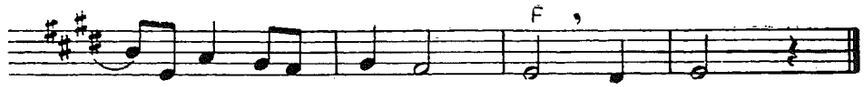


[1] Se accentuează distinct toate valorile de note ce cad pe primul timp al măsurii.

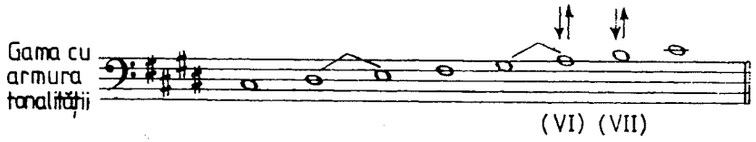


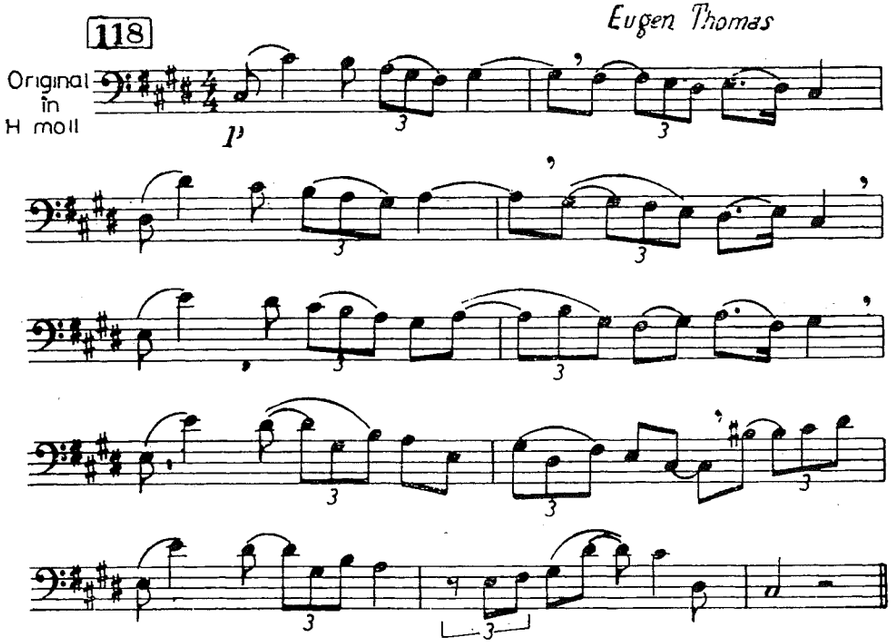
Dragoș Alexandrescu
Canon la două voci



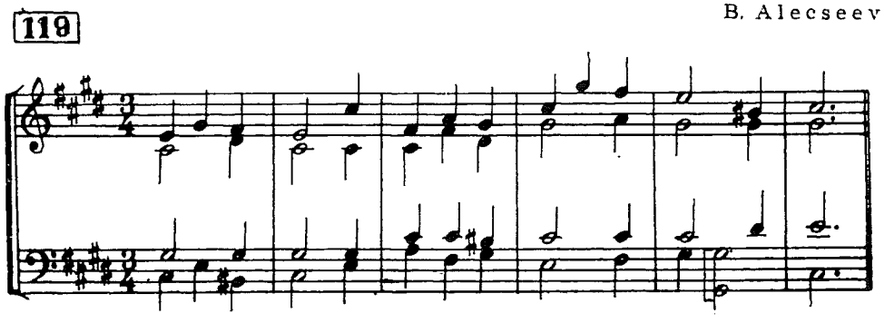


DO DIEZ MINOR (CIS MOLL)





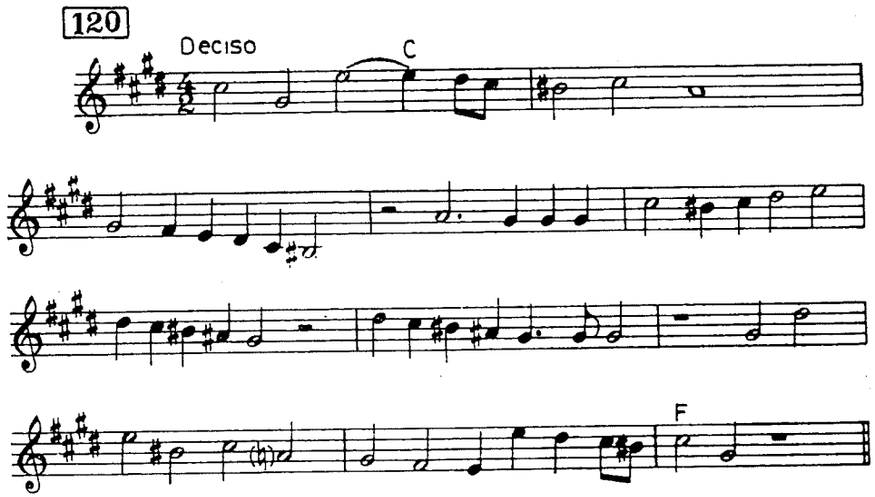
Solfegiu armonic
(la patru voci)



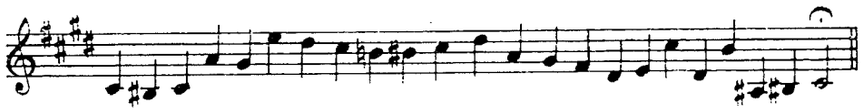
Solfegiu polifonic
(la două voci)

W. A. Mozart (1756—1791)
Canon

120



Tema cu variațiuni pentru tonalitatea do diez minor

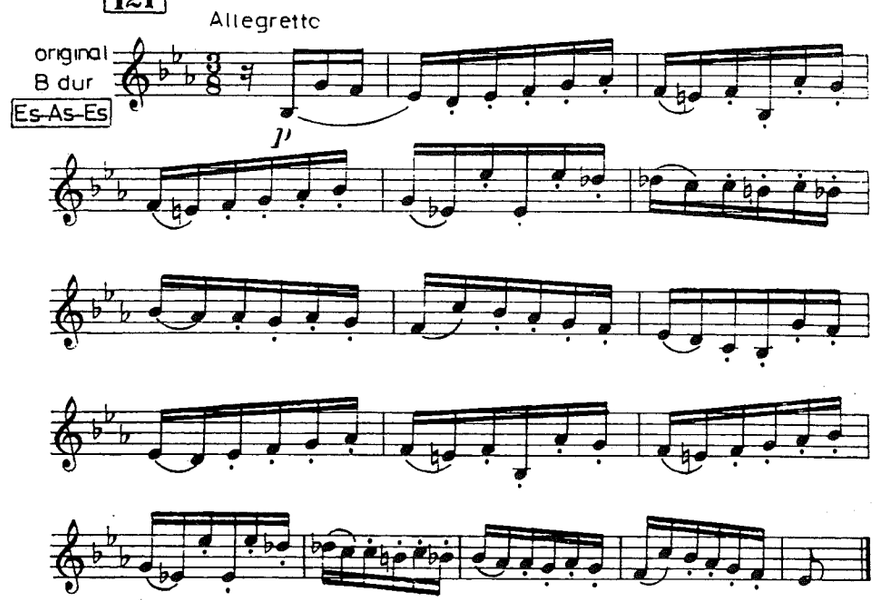


Programul temei : la alegerea elevului și la indicația profesorului.

MODULAȚIA
PRIN EXEMPLE DIN
LITERATURA MUZICALĂ UNIVERSALĂ

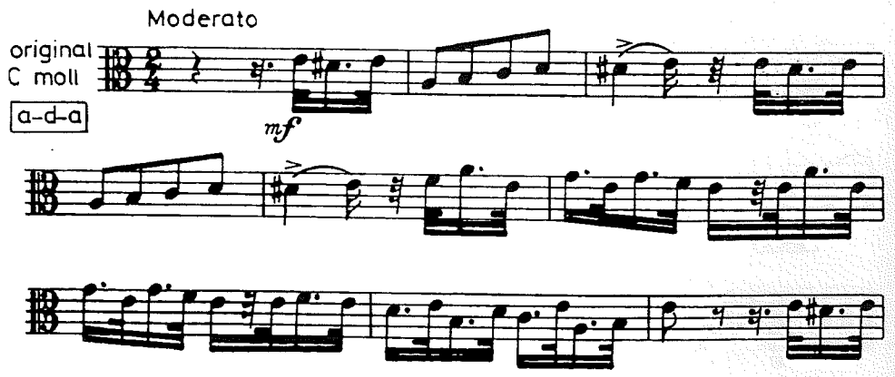
L. van Beethoven (1770—1827)
Cvartetul Nr. 6

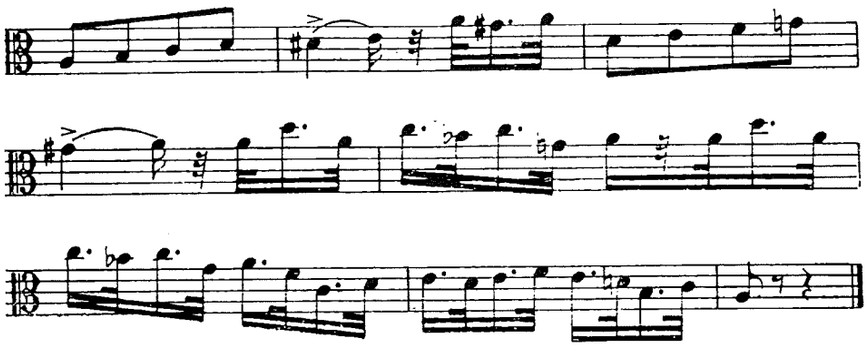
121



Leo Delibes (1836—1891)
Baletul *Coppelia*

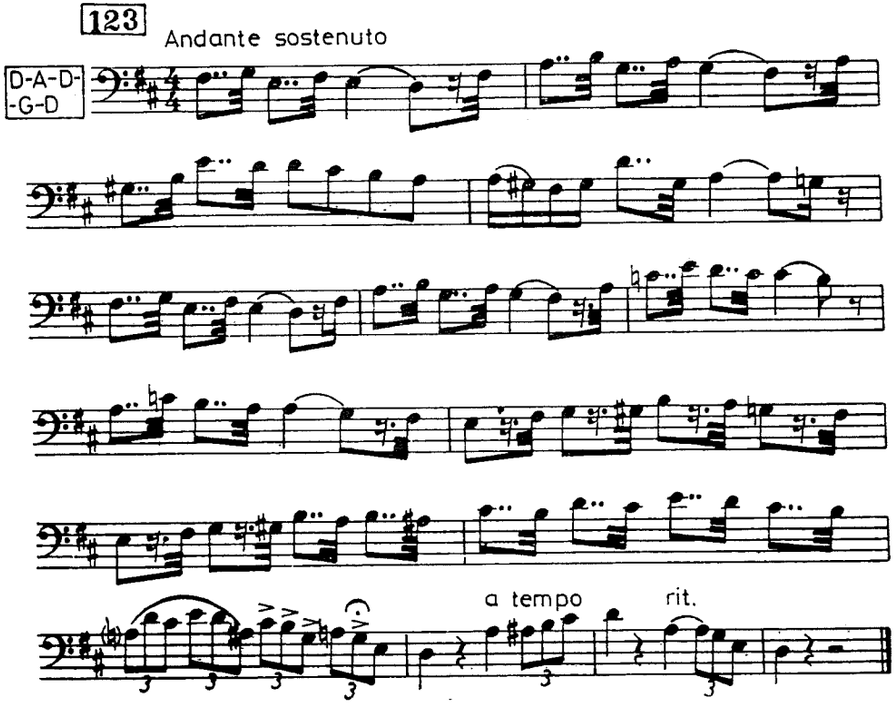
122





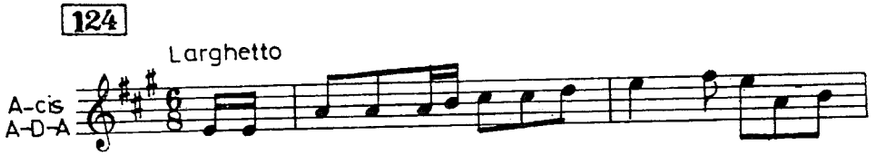
G. Meyerbeer (1791—1864)
Africanca

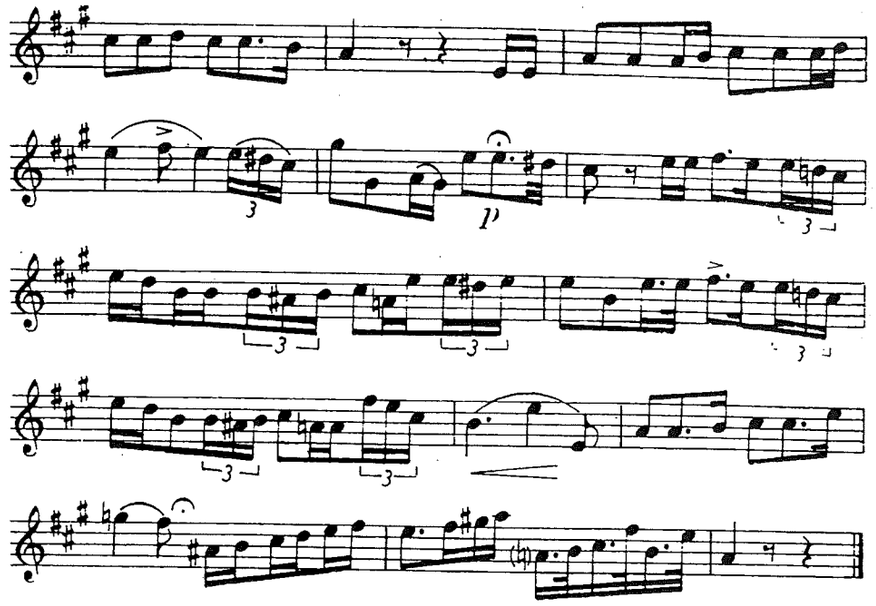
123



G. Donizetti (1797—1848)
Favorita

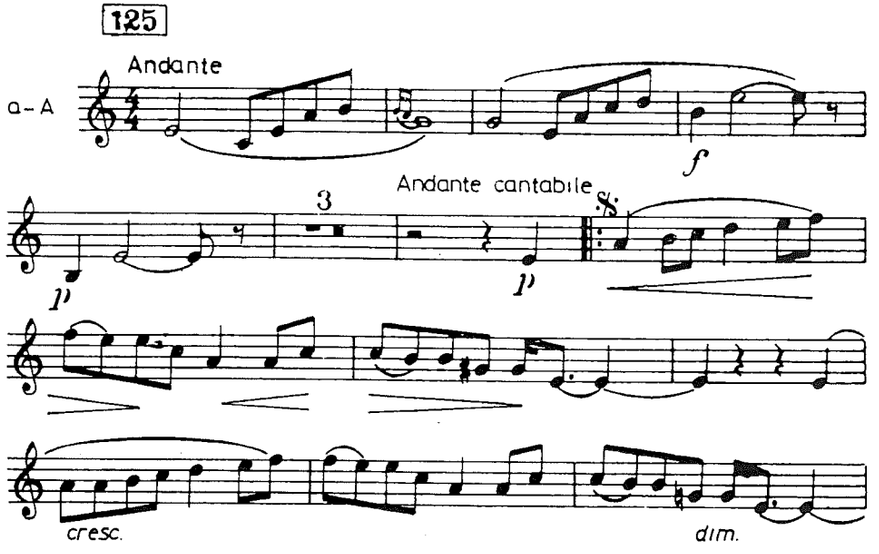
124

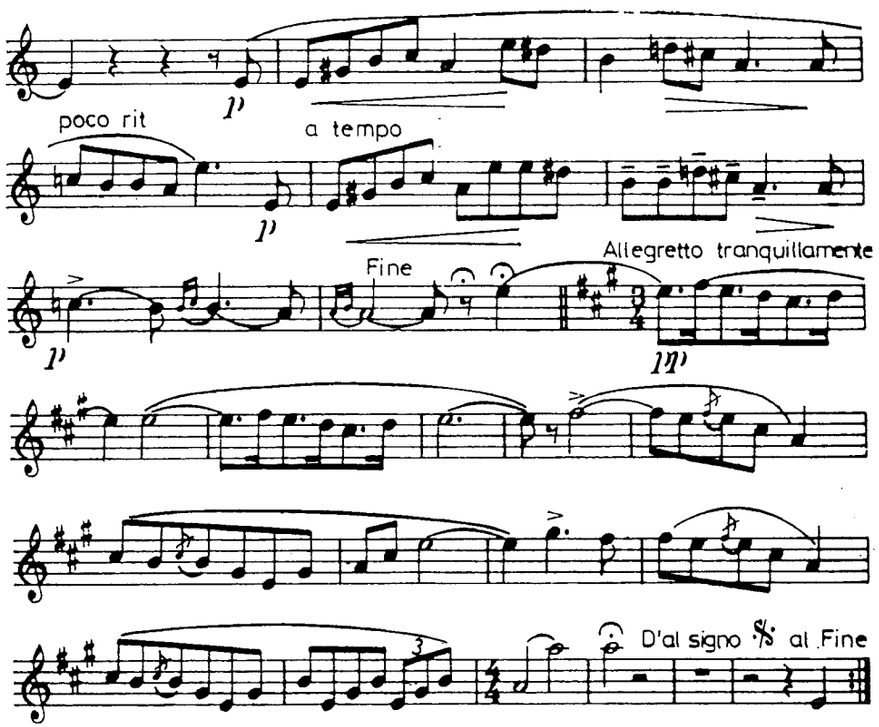




Ed. Grieg (1843—1907)
Peer Gynt Suita a III-a, p, IV
Solvejgs Lied (Cîntecul lui Solvejg)

125





TABEL-ANEXĂ

cuprinzînd

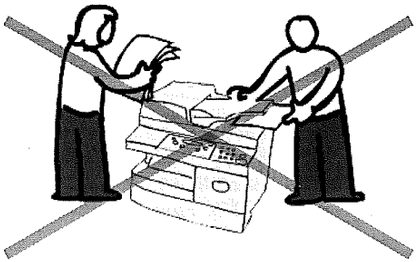
numele maeștrilor artei componistice universale în ordinea alfabetică — din lucrările cărora au fost utilizate extrase în manualul de față.

Bach, Joh. Sebastian, 21.3.1685. Eisenach — 28.7.1750, Leipzig
Beethoven, Ludwig van, 16.12.1770, Bonn — 26.3.1827, Viena
Berlioz, Hector, 11.12.1803, Côte St. André — 8.3.1869, Paris
Bizet, Georges, 25.10.1838, Paris — 3.6.1875, Paris
Brahms, Johannes, 7.5.1833, Hamburg — 3.4.1897, Viena
Ceaicovski, Piotr, Ilici, 7.5.1840, Wotkinsk — 6.11.1893, Petersburg
Chopin, Frédérik, 22.2.1810, Zelazowa-Woda (Polonia) — 17.10.1849, Paris
Delibes, Léo, 21.2.1836, Saint-Germaine du Val — 16.1.1891, Paris
Donizetti, Gaetano, 29.11.1797, Bergamo — 8.4.1848, Bergamo
Enescu, George, 19.8.1881 Liveni, 4.5.1955, Paris
Gershwin, George, 26.9.1898, New-York, 11.7.1937, Hollywood
Grieg, Edward, 15.6.1843, Bergen (Norvegia) — 4.9.1907, Bergen
Haendel, Georg Friederich, 23.2.1685, Halle — 14.4.1759, Londra
Ives Charles, 20.10.1874, Danburg, 19.5.1954, New-York
Kódàly, Zoltan, 16.12.1882, Kecskemét — 6.3.1967, Budapesta
Lalo, Edouard, 21.1.1823, Lille — 22.4.1892, Paris
Lasso, Orlando di 1532, Mons (Belgia) — 14.6.1594, München
Liszt, Franz, 22.10.1811, Raiding (Doborjan) — 31.7.1886, Bayreuth
Mahler, Gustav, 7.7.1860 Kalischt (Boemia) — 18.5.1911, Viena
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 3.2.1809, Hamburg — 4.11.1847, Leipzig
Meyerbeer, Giacomo 5.9.1791, Berlin — 2.5.1864, Paris
Mozart, Wolfgang Amadeus, 27.1.1756, Salzburg — 5.12.1791, Viena
Mussorgski, Modest, 21.3.1839, Karev — 28.3.1881, Petersburg
Praetorius, Michael, 15.2.1571, Kreuzburg (Eisenach) — 15.2.1621, Wolfenbüttel
Rachmaninov, Serghei Vasilievici, 1.4.1873, Novgorod — 28.3.1943, Los Angeles
Rossini, Gioacchino Antonio, 29.2.1792, Pesaro — 13.11.1868, Paris
Saint-Saëns, Camille, 9.10.1835, Paris — 16.12.1921, Alger
Schubert, Franz, 31.1.1797, Viena — 19.11.1928, Viena
Schumann, Robert, 8.6.1810, Zwickau — 19.7.1856, Bonn
Șostacovici, Dmitri, 25.9.1906, Leningrad — 9.8.1975, Moscova
Strauss, Richard, 11.6.1864, München — 8.9.1949, Garmisch
Telemann, Georg Philipp, 14.3.1681, Magdeburg — 25.6.1767, Hamburg
Wagner,Richard, 22.5.1813, Leipzig — 13.2.1883, Veneția.

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ
DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

VĂ MULŢUMIM DACĂ NU VEŢI FOTOCOPIA
ACEASTĂ LUCRARE INTEGRAL SAU PARŢIAL !

RESPECTAŢI EFORTUL AUTORULUI ŞI AL ECHIPEI REDACŢIONALE
ŞI SUSŢINEŢI PUBLICAREA ALTOR LUCRĂRI SIMILARE !



PUTEŢI ACHIZIŢIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
Bucureşti, piaţa Sfinţii Voievozi nr. 1
(lângă Liceul de muzică George Enescu)

SAU

PUTEŢI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM
TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)